



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

**Facultad de Ciencias Jurídicas,
Sociales y Humanidades**

**El tiempo entre costuras:
la novela y su trasvase a una miniserie televisiva.**

Ana Malmierca Hernández

Tesis dirigida por el Prof. Dr. Julio Montero Díaz
y la Prof. Dra. Elena Martínez Carro

Madrid, 2018

A mi numerosa familia

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis no habría sido posible sin la colaboración de las siguientes personas a las que deseo expresar mi más sincero reconocimiento.

En primer lugar a mis directores, el Prof. Dr. Julio Montero Díaz, Vicerrector de Investigación de la UNIR, y la Prof. Dra. Elena Martínez Carro, Decana de la Facultad de Educación de la UNIR, quien me sugirió realizar esta tesis y sobre este tema que tanto he disfrutado, personal y profesionalmente le debo mucho más que la dirección de este trabajo.

Agradezco de modo particular los consejos, aportaciones y dedicación de Dña. Yolanda Martínez Martínez, Profesora Titular de la Facultad de Económicas en la Universidad de Zaragoza quien, por amistad, se ha implicado desinteresadamente en la ejecución de este proyecto, lo que ha supuesto un continuo estímulo para mí. La elaboración del trabajo, desde el punto de vista técnico, tampoco hubiera sido posible sin la colaboración de mi paciente hermana Caro, que siempre me apoya en todo.

Mi reconocimiento también a las contribuciones de otras personas del mundo académico, siempre disponibles, como la Profesora Dra. Dña. Stella Rodrigo Martínez de la Facultad de Comunicación en la Universidad de Granada o el Profesor Dr. D. Alberto N. García de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra.

No puedo dejar de dar las gracias a todas las personas pertenecientes al equipo de producción de la serie de televisión *El tiempo entre costuras* que accedieron a entrar en contacto conmigo y de modo especial a María Dueñas Vinuesa, autora de la novela *El tiempo entre costuras*, por sus amables respuestas.

Quiero dejar constancia también, de mi agradecimiento hacia las actitudes de ánimo y aliento, con las que he contado en estos años, por parte de las personas que me aprecian.

RESUMEN

En esta tesis se analiza el traspaso de la novela *El tiempo entre costuras* (2009) de María Dueñas, a la homónima miniserie televisiva de once episodios, emitida por Antena 3 (2013). Ambas han sido obras de éxito, en el campo editorial la primera y en el mundo de las audiencias la segunda.

La investigación recoge las teorías actuales sobre adaptación de obras literarias al cine que subrayan la superación definitiva de los prejuicios sobre el predominio o dependencia de la obra original –en este caso de una novela a la televisión-. La consideración de la filmografía como disciplina artística independiente es una realidad reconocida por el mundo académico. Además, el traspaso de historias de ficción de un medio a otro, en todo tipo de soportes y en cualquier dirección, se ha convertido en un hecho cultural contemporáneo. Estas migraciones constituyen también, un campo habitual de investigación, sin que se de por supuesto el grado de superioridad artística del original con respecto a la obra adaptada por el mero hecho de serlo.

La producción televisiva *El tiempo entre costuras* tomó de la novela su principal fuente de inspiración, sin embargo, aunque se promocionó e incluso comercializó, como la expresión fílmica de, la ya por entonces conocida ficción literaria, los resultados distaron de mostrar un audiovisual con idénticos rasgos artísticos a los de la novela. El último episodio alcanzó el máximo nivel de audiencias obtenidas, hasta el presente, por una serie española, porque la miniserie armonizó el espíritu de la novela, con una personalidad fílmica propia, como se demuestra en esta tesis,. Mediante un análisis comparativo de ambos textos, el literario y el fílmico, se refleja en estas páginas, cómo la puesta en escena de la novela conservó la misma historia y los personajes en sus localizaciones, pero se incorporaron un conjunto de variaciones en el discurso temporal y sobre todo en la estructura de los acontecimientos, que proporcionaron a los episodios emitidos en la televisión una mayor dosis de intriga y la emotividad propia de una serie de época. Enriquecida por unos convincentes efectos musicales y fotográficos, el audiovisual mejoró la novela y abrió puertas a la ficción seriada española en un momento óptimo para el auge de la producción televisiva en este formato.

Palabras clave: análisis literario, análisis fílmico, miniserie televisiva, trasvase.

ABSTRACT

This thesis analyses the transfer of the novel *El tiempo entre costuras* (2009) by María Dueñas to the television series of the same name, broadcast by Antena 3 (2013) in a mini-series format over eleven episodes. Both have been successful works, in the publishing field the first and in the world of audiences the second.

The study collects the current theories on the adaptation of literary works to cinema that underline the definitive overcoming of old prejudices about the predominance or dependence of the original work -in this case from novel to television-. The consideration of cinema as an independent artistic discipline is a reality recognized by the academy. In addition, the transfer of fiction stories from one to another media platform, in all kinds of media and in all directions, has become a contemporary cultural fact. These migrations also constitute a common field of research, without the original being considered to be of superior artistic quality.

Television production took its main sources of inspiration from the novel; however, although it was promoted and even marketed as the filmic expression of the well-known literary fiction, the results were far from producing an audiovisual with identical artistic features to those of the novel. As it is shown in this thesis, the last episode reached the highest level of audiences obtained so far by a Spanish television series, because it harmonized the spirit of the novel with its own filmic personality. Through a comparative analysis of the literary and filmic texts the research shows that the staging of the novel kept the story and the characters in their original locations but it included some specific variations in the temporal discourse and also in the structure of the events that gave the television series a dose of intrigue and emotion typical of classical series. It was also enriched by convincing musical and photographic effects. Thus, the series improved the novel and opened up possibilities for Spanish serial fiction at an optimal moment for the rise of this format in television production.

Keywords: literary analysis, filmic analysis, mini-series, transfer.

INDICE

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Motivación y objetivos	3
1.2. Esquema del contenido	7
1.3. Metodología	11
1.4. Fuentes	14
CAPÍTULO 2. APARICIÓN DE UN SUPERVENTAS EN EL 2009	23
2.1. Apuntes biográficos de la autora	28
2.2. Aproximación al argumento de la novela	32
2.3. Subgéneros de la novela, una ficción documentada	43
2.4. El paratexto de <i>El tiempo entre costuras</i>	55
2.5. Método de análisis para la novela	62
2.6. <i>El tiempo entre costuras</i> desde un enfoque pragmático	65
CAPÍTULO 3. TRAYECTORIA DEL CONCEPTO ADAPTACIÓN	73
3.1. Orígenes de la adaptación	77
3.2. El lenguaje cinematográfico. Análisis de la adaptación	81
3.3. Tendencias actuales ante la adaptación literaria al cine	85
CAPÍTULO 4. UNA SERIE TELEVISIVA POCO CONVENCIONAL	91
4.1. Producción de una serie para Antena 3	96
4.2. Género o formato televisivo, una miniserie	100
4.3. El paratexto de la serie	107

CAPÍTULO 5 NOVELA Y SERIE EN EL NIVEL DEL DISCURSO	113
5.1. La voz narradora en la novela	118
5.2. Las huellas de la narración audiovisual en la serie	128
5.2.1. Función narradora de la cámara	131
5.2.2. Función narradora del montaje	135
5.2.3. La banda sonora.	139
5.2.3.1. La voz en off:	143
5.2.3.2.- Los diálogos:	161
5.2.3.3.- La música	163
5.2.3.4. Los efectos sonoros ambientales:	177
5.3. El punto de vista.	181
5.3.1. Focalización novelística: destino, falsa identidad y voluntad firme	183
5.3.2. Focalización y ocularización	192
5.4. Temporalización en la novela.	204
5.5. Recursos audiovisuales de la temporalidad	212
CAPÍTULO 6. REESCRITURA EN EL NIVEL DE LA HISTORIA	223
6.1. Sucesos de la novela <i>El tiempo entre costuras</i>	228
6.2. El guion de la serie televisiva	236
6.2.1. Sucesos de la serie <i>El tiempo entre costuras</i> .	241
6.2.2. Simbolismo visual de algunos elementos del guion	263
6.3. Los personajes	275
6.4. Personajes de la serie	284
6.5. La localización en la novela	295
6.6. Los escenarios filmicos	299
CAPÍTULO 7. EL ESPECTADOR SOCIAL FOROS EN INTERNET	306
7.1. La televisión social	308
7.2. Foros analizados	311

7.3. Valoración de la serie y su relación con la novela.	318
7.4. Identificación con el personaje principal.	320
7.5. Un personaje histórico: Rosalinda Fox, una localización: Tetuán.	322
CAPITULO 8. CONCLUSIONES.	324
BIBLIOGRAFÍA	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación y objetivos

El objeto de estudio de este trabajo es analizar la adaptación de la novela *El tiempo entre costuras* (2009) a la serie homónima que se emitió por televisión en España (2013).

La novela *El tiempo entre costuras* es la “opera prima” de María Dueñas Vinuesa que, desde su publicación el 9 de junio del 2009, resultó ser un superventas. En la actualidad se encuentra en la edición número cincuenta y cuatro y se ha traducido a treinta idiomas. Contiene bastantes ingredientes de éxito ya que se asienta en una atractiva y bien fundada historia; se trata de una novela de estilo realista, narrada en primera persona desde la perspectiva ulterior de una protagonista que evoluciona en un marco de intriga y espionaje, a través del mundo de la costura y la moda y situada cronológicamente a partir de los años de la guerra civil española, en circunstancias político-sociales cargadas de interés e interrogantes a medio resolver para muchos lectores. Personajes históricos y de ficción conviven en escenarios que han existido y están documentados. La narración seduce también por su estructura episódica, descrita con riqueza visual e impregnada de suspense, ambientada en la época con todo detalle, tanto de los personajes como de su contexto.

El 21 de octubre del 2013, Antena 3 estrenó una serie, producida por Boomerang TV, que superó en audiencia al resto de las emisiones de las televisiones generalistas. En TVE 1 compitió con la serie *Isabel* y en Tele 5 con *La Voz*. La serie, que se había rodado en 2011 en escenarios naturales y con medios cinematográficos, alcanzó, en su emisión, una máxima audiencia de 5.538.000 espectadores. La novela publicaba por entonces la trigésima edición y como consecuencia de la transmisión televisiva, se dispararon de nuevo las cifras de su venta al público.

En general, la serie gustó a la crítica por su nivel de producción y la interpretación de los actores.

El principal objeto de estudio en el que se centra esta investigación es analizar qué tipo de adaptación se ha llevado a cabo en la producción audiovisual. Para ello, se atenderá a ambos textos (el literario y el audiovisual) en el marco de las teorías sobre la adaptación desde la perspectiva del trasvase de textos literarios a la pantalla.

La academia no suele prestar demasiada atención a los llamados *best-seller* o superventas. Se da por supuesto que existen una serie de elementos extra-narrativos en su difusión, que afectan a la calidad literaria y en muchos casos se ha comprobado que es así. Sin embargo, las características de la novela *El tiempo entre costuras*, brevemente apuntadas, inducen a su análisis. Además, al haber sido trasvasada a una serie de televisión con tales resultados, puede ofrecer, a su vez, interesantes perspectivas al estudio de la adaptación audiovisual en horario de mayor audiencia televisiva.

La ficción televisiva vive un *boom* desde hace quince años, que no tiene visos de decaer. “La lucha por la audiencia –no solo por la cantidad, sino en muchos casos por la calidad– ha espoleado la innovación constante, la búsqueda de nuevos caminos narrativos y estéticos para seducir al espectador inteligente” (García Martínez, 2015, p. 97).

Además, la teoría sobre las prácticas adaptativas se encuentra en un momento atractivo para el investigador. Partiendo de que el presente análisis se centra únicamente en los trasvases de la literatura al cine, conviene señalar, que la mayor parte de los críticos de la literatura comparada han superado, definitivamente, la cuestión de la fidelidad al original. La adaptación, desde una visión post-estructuralista concebida como *apropiación* (Vanoye, 1996) o desde una visión pragmática (Patrick Cattrysse, 1992; Michael Serceau, 1999) teniendo en cuenta el sistema de recepción, es decir, del espectador, se plantea como una recreación fílmica, esto es, que la obra adaptada se considera como una obra artística completamente distinta a la inicial, y que puede incluso superar a aquella de la cual procede. Estas teorías se describirán en el marco teórico de esta tesis.

Se ha de atender, también, al amplio éxito comercial y social que han tenido ambas obras en sus respectivos medios, la novela y la serie televisiva. Se trata en definitiva de analizar la adaptación de un producto literario superventas de carácter popular a un producto audiovisual igualmente popular, abierto al extenso campo del espectador televisivo.

Resta decir que una vez revisadas las más importantes bases de datos, es posible afirmar que no existe, por el momento, ninguna tesis doctoral que analice la adaptación a la serie de televisión de la novela *El tiempo entre costuras*. La fecha de la última consulta es el 21 de septiembre de 2017.

A partir de lo anteriormente descrito los principales objetivos a estudiar en esta tesis son:

- Analizar el nivel del discurso en el texto de la novela y en el fílmico alternativamente: la voz narradora de la novela, las instancias narradoras o enunciativas en la serie, (los procedimientos llevados a cabo por la cámara, el montaje y la banda sonora). La focalización o punto de vista en la novela y respectivamente en la serie televisiva. El tiempo discursivo: recursos temporales empleados tanto novelística como fílmicamente.

- Comparar el plano de la historia en el texto de la novela y en el de la ficción seriada: la diégesis¹ (examinar las transposiciones entre la novela y la serie) por lo tanto, los sucesos de la historia, tanto en la novela como en la serie, los personajes, el espacio y escenarios de rodaje.

¹ El concepto de diégesis proviene de Aristóteles, pero es recuperado en el ámbito de la teoría literaria e introducido en el cine por el filósofo Etienne Souriau. Este autor lo define como “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción”. “La Structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie”, *Revue internationale de filomologie*, 7,8, (1951).

- Estudiar la finalidad de las principales divergencias que puedan existir, tanto en el nivel del discurso como en el de la historia, en la serie con respecto a la novela.
- Mostrar cuáles son las transformaciones de tipo pragmático y semántico entre la novela y la serie.
- Exponer qué componentes han contribuido, en ambos textos, al alcance de tan altas cotas de popularidad explorando, a través del análisis de las críticas recibidas en las redes sociales, su repercusión social.
- Reflejar, como resultado de lo anterior, el impacto de la serie en las redes sociales y su recepción en los foros televisivos. Esta serie ha sido una de las más populares emitidas por Antena 3 televisión, seguida en línea por un millón de usuarios.

Las principales hipótesis que se plantean en este trabajo son las siguientes, la primera es que la transposición televisiva de *El tiempo entre costuras* constituye una *reescritura* fílmica de la novela homónima y por lo tanto va más allá de lo que tradicionalmente se ha considerado como una adaptación literal.

La segunda es que tanto la novela como su puesta en escena para la televisión, poseen una probada calidad literaria en el caso de la narración y fílmica en el caso de la serie.

La tercera hipótesis planteada es que las principales transformaciones que, con respecto a la novela, existen en la serie suceden en el llamado nivel de la historia. Las variaciones en la historia suponen alargamientos argumentales, que se muestran a través de los distintos episodios del audiovisual y aportan a la serie, en su totalidad, una mayor dosis de intriga y emocionalidad con respecto a la novela. La finalidad es mantener su propia personalidad serial y buscar que el espectador se interese por el argumento hasta el final.

1.2. Esquema del contenido

Con respecto a su contenido esta tesis se estructura en dos partes; en la primera de ellas se presenta el marco teórico que engloba los cuatro primeros capítulos.

En el primer capítulo se delimita cuál es el objeto del trabajo, sus fines, las hipótesis de partida, las fuentes empleadas y los aspectos metodológicos más relevantes que afectan a su estudio.

Los tres capítulos siguientes ofrecen un estudio preliminar de la novela *El tiempo entre costuras*, el estado de la cuestión sobre la adaptación y los rasgos generales de la serie televisiva homónima que se emitió en televisión.

Así pues, el segundo capítulo se centra en las características de la novela y en su autora. En primer término, se ofrecen algunos apuntes biográficos de María Dueñas que facilitan conocer el contexto de su situación personal y profesional en el momento de la creación literaria. Seguidamente, se ofrece un detallado resumen del argumento novelístico. El capítulo continúa con una breve, pero necesaria incursión en los orígenes e historia del género de la novela, como paso previo para la caracterización de nuestra obra al subgénero al que es posible adscribirla, una mezcla de novela histórica, de aprendizaje, romántica y de espías; para concluir que esta hibridez genérica de la que es objeto ha contribuido a su difusión editorial. A dicha clasificación, le sigue un análisis exhaustivo de los elementos paratextuales de la obra literaria, identificando la función precisa de los mismos y su papel en la configuración de un relato dinámico y ameno. Tras esta primera indagación en las características de la novela, se dedica un apartado a exponer el método de análisis elegido para su estudio, este es el propio de la narratología literaria y se utiliza a menudo para el análisis de textos narrativos desde el siglo XX. El capítulo finaliza con una ampliación del análisis anterior e incluye una revisión desde un enfoque pragmático de los rasgos de la novela. Según se observa, el texto posee una capacidad de comunicación que determina sumamente su personalidad, así

como también la visualidad de sus descripciones, el carácter cercano y coloquial de los diálogos, el uso de las variedades del habla o las referencias culturales elegidas cuidadosamente para contextualizar la temporalización y el espacio que enmarcan la acción.

En el tercer capítulo, a modo de bisagra entre la novela y el audiovisual, se profundiza en el origen, evolución y estado actual del concepto de adaptación de la literatura al cine. Como se verá, la serie televisiva homónima se basó en la novela y la industria de la televisión instó en presentarla como fiel a su espíritu. No se dio un intento claro de ruptura en su trasvase a la televisión. Por ello, a lo largo del capítulo se revisan aquellas teorías que poseen relevancia para el presente análisis, como las de trasposición (Sánchez Noriega, 2000) apropiación (Vanoye, 1996) o reescritura fílmica (Ropars, 1998) ya reconocidas por la mayoría de los críticos que abordan el tema de la adaptación. A partir de este resumen se exponen las peculiaridades que el lenguaje cinematográfico introduce en el análisis de la adaptación, para posteriormente presentar las tendencias actuales en dicho análisis.

El primer bloque de la tesis concluye con el capítulo cuarto en el que se describen los rasgos de la serie emitida de octubre de 2013 a enero de 2014. El primero de ellos, muestra que en el trasvase audiovisual se buscó la innovación. Desde el principio, los autores lo concibieron como una gran producción al estilo de las cinematográficas. El capítulo incide en el particular contexto temporal en que tuvo lugar su emisión y recopila los datos más significativos del proceso de producción, rodaje y postproducción, así como el historial de éxitos que la serie ha cosechado hasta el momento. La descripción de esta serie se completa con las necesarias observaciones teóricas sobre el concepto de formato televisivo y su adscripción al género de miniserie, con algunos rasgos particulares y un apartado dedicado al estudio pormenorizado de su paratexto fílmico.

El segundo bloque de la tesis se centra en la investigación aplicada de la novela y la serie –paralelamente– para ofrecer, como se ha señalado, el estudio comparado de ambos textos. En el capítulo quinto, se aborda el análisis del

traspase del texto narrativo a la serie. Ello implica examinar los aspectos concernientes al narrador en la novela, mostrando que la figura de la narradora es trascendental, desde el punto de vista comunicativo, para estudiar su cercanía con el lector. Con respecto a la miniserie, resulta relevante el examen en profundidad de las instancias fílmicas que sustituyen al narrador en la novela y cómo se transponen a la pantalla, estas son las categorías de la voz narradora, primero a través de la palabra (carteles, la voz en *off*, diálogos) y después en la imagen (la cámara y el montaje). También se estudia el punto de vista o focalización, primero en la novela y posteriormente trasladado a la imagen a través de la focalización u ocularización. Por último, se analiza el tratamiento del tiempo en la novela y el correlativo traspase temporal al discurso audiovisual que dota a la serie de una especial calidad técnica. Desde esta perspectiva conviene tener en cuenta que, en general, la aplicación de estas categorías entre novela y producción fílmica no se produce de forma automática.

El capítulo sexto se dedica a describir los aspectos que determinan la *reescritura* audiovisual de la novela en el nivel de la historia; es decir, desde los sucesos, divididos estos en acontecimientos y acciones, y los existentes, que son los personajes en los escenarios o localizaciones. Con ello se pretende reflejar las divergencias estructurales entre ambas líneas de acción, las de la novela y las de la miniserie. Se examina también el guion adaptado para expresar cuáles han sido los rasgos que han otorgado personalidad propia al hilo estructural del audiovisual televisivo. Este examen revela un elaborado trabajo de los guionistas, quienes añadieron contenidos y elementos visuales en la serie que no figuraban en la novela, en aras de proporcionar una mayor carga dramática y estimular la emoción en el espectador. Todo ello sin que la historia perdiera coherencia y –lo que es más interesante aún– sin que la mayoría de los lectores de la novela vieran traicionado el espíritu del texto original. El capítulo se completa con el análisis de los personajes y de los escenarios en la novela y en la serie, destacando la excelente labor de la actriz principal en la transmisión de los rasgos psicológicos –no tanto de los físicos– trazados para la protagonista

de la novela, así como la función estructural que adoptan los escenarios utilizados en la serie.

La investigación aplicada de la tesis concluye con el capítulo séptimo en el que se realiza un breve avance en la repercusión social de *El tiempo entre costuras* a través de la recopilación de las críticas (especializadas o no) y de los comentarios recibidos en distintos foros televisivos, durante y posteriormente a la emisión de la misma. El capítulo analiza foros televisivos relevantes y completa así, los datos aportados sobre las audiencias tradicionales. Mediante este análisis de voces transmedia, se proporciona una visión más completa de los aspectos que repercutieron en el éxito comercial de la serie, si bien los elementos de la recepción social se han tenido en cuenta a lo largo de toda la tesis.

Finalmente, el capítulo octavo recoge las principales conclusiones del presente trabajo.

1.3. Metodología

La metodología a la que se sujeta el trabajo está enmarcada en la literatura comparada, concretándose a su vez, en la narratología comparada. Se analiza el texto novelístico y el texto televisivo de forma independiente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión; es decir, aplicando el análisis narrativo literario y el audiovisual, bajo la consideración, tanto de la novela como de la serie, de obras artísticas independientes y autónomas, entre las que no existe relación de jerarquía. Se aplica así además una noción de adaptación que la mayoría de los teóricos de la literatura están buscando sustituir.

Aunque la etiqueta “adaptación” sigue manteniéndose por razones de pura inercia, hay quien propone con razones fundadas, sustituirla por la de “recreación”, dado que en la transformación fílmica de un texto literario precedente no cabe hablar de la superioridad de este, sino de una igualdad entre lenguajes diversos (Pérez Bowie, 2008, p.186).

La mayor parte de los críticos aceptan la consagración de la filmografía como un medio artístico con la madurez suficiente para inspirarse con autonomía en otras obras.

Si el cine es hoy capaz de situarse eficazmente en el dominio novelesco o teatral, es porque ha llegado a sentirse lo bastante seguro de sí mismo y señor de sus medios como para desaparecer delante de su objeto. Es que por fin puede pretender una fidelidad que no sea ya una ilusoria fidelidad de calcomanía y eso gracias a la intelección de sus propias estructuras estéticas, condición previa y necesaria para respetar las obras que acomete (Bazin, 2008, p. 120).

Este argumento de Bazin reclama la independencia del medio audiovisual desvinculándole del elemento artístico en el que basa su historia, sea literario o no. El producto audiovisual ha adquirido sobrada autonomía como para reivindicar una identidad estética propia y desvinculada de las otras artes.

Por ello, metodológicamente se han empleado conceptos generales tanto de la narratología literaria como de la narratología cinematográfica, ya que esta última los tomó de la primera.

Los principales autores en los que se ha basado este estudio son G. Genette (1982) en cuanto a la novela, quien con su clasificación de la obra narrativa entre relato, narrador e historia -retomada de los formalistas rusos- hizo posible que se pudieran plantear los análisis en el nivel del relato y de la historia. Fue Chatman (1990) quien aplica al cine la división de Genette en dos niveles: el nivel del discurso y el nivel de la historia. En el nivel del discurso se estudian los componentes del enunciado narrativo, es decir la figura del narrador, el punto de vista o focalización y el tiempo. En el nivel de la historia se analizan los sucesos narrados, los personajes y los escenarios. A lo largo del presente trabajo, se examina cada uno de estos elementos en la novela para realizar una comparación posterior de cómo se trasvaza a la producción audiovisual, es decir, a la serie que fue emitida en la televisión.

De todas formas, como se verá, de la semiótica del cine se ha tomado el esqueleto básico para poder emplear una serie de conceptos útiles. El método narratológico, se considera el punto de partida que permite utilizar una base terminológica ordenada y clara aplicada al estudio de los principales elementos de la novela con respecto a los de la miniserie. Sin embargo, es preciso reconocer que:

"Una aproximación de este tipo debe tener muy en cuenta su carácter interdisciplinar y transdisciplinar, recurriendo en estas descripciones empíricas a disciplinas y métodos diversos: la semiótica, la narratología y el análisis textual tanto literario como fílmico; la historia literaria y del cine, la sociología literaria y la psicología cognitiva, en el marco unitario y global de la Teoría literaria y de la Literatura Comparada" (Paz Gago, 2004, p. 203).

No es posible limitarse únicamente a las estructuras de tipo narratológico y semiótico puesto que la teoría literaria ofrece actualmente parámetros más amplios para manejarse en el análisis, tanto textual como audiovisual.

A lo largo de los capítulos de la novela y de los episodios de la serie televisiva, se han apreciado factores contextuales que exceden el plano del análisis puramente estructural o inmanentista, especialmente los relativos a la pragmática y al enfoque comunicativo, a la sociología y a la recepción del espectador. Por ejemplo, la cuestión de las novelas superventas y su consumo, así como la producción comercial del cine y la difusión y venta de este tipo de series en televisión.

Se realiza también, si bien tangencialmente, la repercusión sociológica de ambas obras y su influencia cultural. Se ha analizado también el eco social de la serie en el espectador a través de los foros más significativos en internet. A partir de este análisis se pretenden recoger algunos datos empíricos de las multipantallas y la opinión pública que se van creando a través de las mismas.

En definitiva, se valoran todos los asuntos que suscitan interés en el estudio comparativo de ambas obras, para fundamentar lo que constituye el objetivo principal de este trabajo: analizar cómo se ha producido el trasvase del medio literario al medio audiovisual.

1.4. Fuentes

Para el análisis de la novela se ha utilizado el texto *El tiempo entre costuras*. Ed. Planeta. Colección “Temas de Hoy Novela” Primera Edición. Junio de 2009. Tapa dura con sobrecubierta. Editado dentro de la temática novela contemporánea y con 648 páginas.

El modo de citar el texto novelístico a lo largo del trabajo es (D. p.).

Se ha preferido acudir a la primera edición por facilitar los datos de la paratextualidad, a pesar de que estos no cambiaron hasta que la novela se editó en tamaño bolsillo. Estas ediciones son útiles por las fotografías que se incluyen en la tapa y en la sobrecubierta, como se verá en el apartado que se cita. Las ediciones de la novela, como se ha señalado, han ido aumentando hasta llegar hasta cincuenta y cuatro sin contar las traducciones.

A los dos años de la publicación, la editorial Planeta lanzó, en la misma colección, una especial edición conmemorativa del libro, con un total de 20.000 ejemplares, que incluían más de veinte fotografías históricas y comentarios de la autora. Tal edición no aportaba nada para este trabajo, que no se hubiera dicho a través de las distintas redes sociales a las que se va haciendo referencia a lo largo de este estudio. Posteriormente, se ha editado en tamaño bolsillo, con la fotografía de la protagonista de la serie en la portada, asumiendo la popularidad alcanzada por el audiovisual y en soportes electrónicos (ebook2).

En cuanto a la serie, se adjuntan aquí datos de las ediciones producidas por Atres Media y Boomerang. ***El tiempo entre costuras (Serie Completa) 25 aniversario A3*** © Atres Media y Boomerang. En Castellano con subtítulos para sordos. El pack está integrado por 5 DVD que contienen los 11 episodios además de en extras: Los secretos de "El tiempo entre costuras" correspondiente a una selección del "cómo se hizo"/ escenas eliminadas / secuencias ampliadas /galería y Fichas. Entre sus características técnicas el sonido es 5.1 y 2.0 DTS-HD y la Ratio original 1'78:1. Su lanzamiento fue el 21 de enero del 2014 a través de la distribuidora Divisa Red, bajo el formato tanto de DVD como de Blue-Ray.

La imagen 1 corresponde a la carátula del DVD y a su edición en Blu-Ray.

Estos han sido los DVD utilizados para el estudio en la tesis, principalmente para obtener las citas oportunas. Eran los únicos a la venta cuando se comenzó este estudio. Los episodios corresponden a la misma serie que se emitió en televisión, sin publicidad. No así el apartado “Los secretos de *El tiempo entre costuras*”, que corresponde solo a una parte del “cómo se hizo” emitido por televisión; se limita a algunas curiosidades técnicas y entrevistas con miembros del equipo. El programa de Antena 3 se tituló “Más de *El Tiempo entre costuras*” e incluía reportajes más amplios y entrevistas con expertos que se televisaron con posterioridad al estreno de cada episodio.

Imagen 1. Carátulas de la primera edición en Blu Ray y DVD.



Fuente: <https://www.amazon.es/El-tiempo-costuras-Pel%C3%ADculas-TV/s?ie=UTF8&page=1&rh=n%3A599379031%2Ck%3AEI%20tiempo%20entre%20costuras>

El modo de citar las secuencias en el análisis del presente trabajo, según estos DVD, es el siguiente: Episodio nº:00(hora):00(minutos):00(segundos).

Posteriormente se realizó una serie conmemorativa en español, ***El tiempo entre costuras (Ed. Especial Coleccionista)*** © Atres Media y Boomerang. En Castellano con subtítulos para sordos. El pack está integrado por 5 DVD que contienen los 11 episodios. Incluye un libro de 84 páginas con datos sobre la producción, opiniones de los equipos técnico y artístico y más de 100 imágenes del rodaje, de diseños de vestuario, decorados y un DVD más con extras inéditos y temas de la banda sonora. Además, los contenidos extras de: *Siete días entre*

costuras: Los secretos del éxito /cómo se hizo / Los secretos de "El tiempo entre costuras"/ escenas eliminadas / secuencias ampliadas y Fichas. Entre sus características técnicas el sonido es LPCM y la Ratio original 1'78:1. Su lanzamiento fue el 10 de abril del 2014 a través de la distribuidora Divisa Red, tanto bajo el formato tanto de DVD como de Blu-Ray. La Imagen 2, corresponde a la carátula de esta 2^a edición.

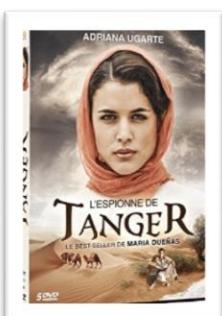
Imagen 2. Caratula de la edición Especial Coleccionista.



Fuente: <https://www.amazon.es/El-tiempo-costuras-Pel%C3%ADculas-TV/s?ie=UTF8&page=1&rh=n%3A599379031%2Ck%3AEI%20tiempo%20entre%20costuras>

La productora editó *packs* en otros idiomas el francés con el mismo título que la traducción de la novela: **L'Espionne de Tanger [Francia] [DVD]**. El audio es en francés y castellano y los subtítulos en francés. Entre sus características técnicas el sonido es Dolby Digital 2.0 y Relación de aspecto: 1.77:1. La distribuidora de esta edición fue Koba Films. Para esta versión se cortaron algunas secuencias, con el fin de que la duración de los capítulos fuera de 70 minutos. La Imagen 3 corresponde a la carátula del DVD en francés.

Imagen 3. Carátula de la edición DVD en francés



Fuente: <https://www.amazon.es/El-tiempo-costuras-Pel%C3%ADculas-TV/s?ie=UTF8&page=1&rh=n%3A599379031%2Ck%3AEI%20tiempo%20entre%20costuras>

Posteriormente, otras productoras han comprado esta serie y la han vendido en el extranjero en sus idiomas correspondientes, *The Time in Between* (en países de habla inglesa) y la cadena CCVT8 la compró para los países asiáticos²

Para la investigación se han llevado a cabo varias entrevistas con los autores del proceso.

Con la escritora de la novela se destaca que fue posible mantener una entrevista personal –a raíz de la presentación de la novela de María Gudín, *Mar abierta*³– el 10 de junio del 2016, que tuvo lugar en el Ilustre Colegio de Médicos de Madrid en la que colaboró María Dueñas. Se encontraba por entonces inmersa en obtener la documentación para su cuarta novela⁴, y lógicamente, esto le llevaba a seleccionar sus compromisos sociales y culturales. En esa ocasión, manifestó su preferencia por colaborar con este trabajo a través de correos electrónicos, a fin de responder pausadamente y por escrito a las cuestiones planteadas, tanto sobre la novela como sobre su adaptación televisiva. A través de correo electrónico se pudieron realizar dos entrevistas con la autora. Toda la información solicitada en dichos correos, referente a esta tesis, sobre su biografía personal, el formato de la serie, su experiencia en los rodajes o las vicisitudes de la adaptación las contestó de modo sintético, pero con claridad y puntualmente. En todo momento ha reconocido en sus respuestas, la buena relación mantenida a lo largo de la producción, con realizadores, directores y el resto del equipo de la serie. Para ella, ha constituido una buena experiencia el trasvase de sus obras a la pantalla ya que, según comentó el día de la entrevista personal, otra de sus novelas *La templanza* también ha sido rodada para la televisión, aunque no le fue posible entrar en más detalles por cuestiones lógicas de privacidad. Así mismo, por estas razones y derechos de propiedad,

2 Obtenido de www.elespanol.com/bluper/noticias/Asi-vende-el-tiempo-entre-costuras-japon fecha de consulta 24.IV.2016

3 Obtenido de <http://www.agenciabalcells.com/nc/noticias/noticias-novedades/news/presentacion-de-la-novela-mar-abierta-de-maria-gudin/> Fecha de consulta 24.IX.2017.

4 Obtenido de http://www.abc.es/cultura/libros/abci-nueva-novela-maria-duenas-hijas-capitan-llegara-librerias-proximo-12-abril-201802221332_noticia.htm Fecha de consulta 24.II.2018.

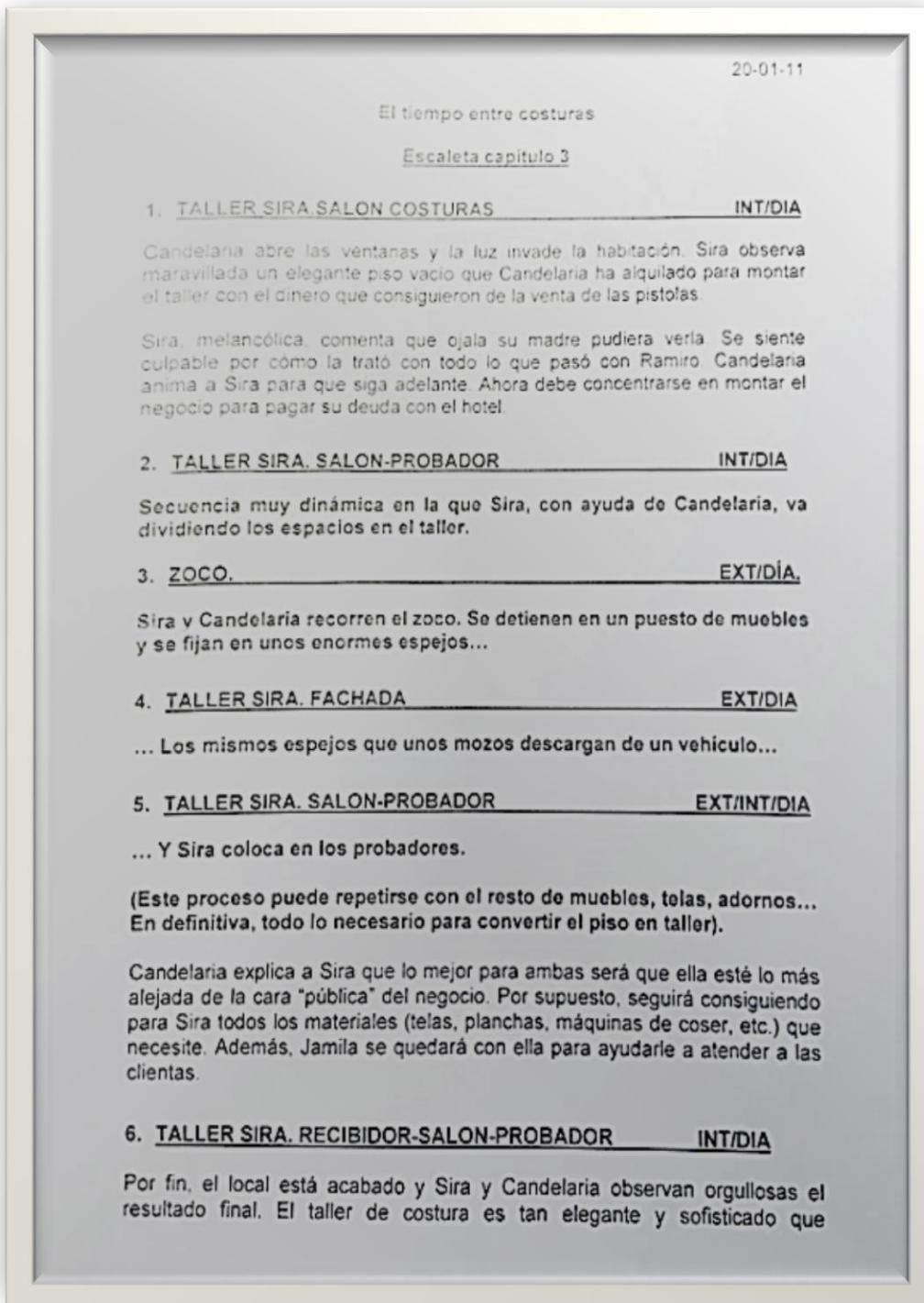
únicamente ha sido posible acceder a una fotocopia de una página del guion original de la serie *El tiempo entre costuras*. Fue la misma María Dueñas quien la adjuntó en uno sus correos y se reproduce en la Imagen 4.

En este sentido, es preciso señalar la colaboración de su jefa de prensa de la editorial Planeta, Isabel Santos, quien, en todo momento, ha facilitado la cercanía con la autora, ha sido ella también, quien ha aportado los datos del número de ediciones en que se encuentra la novela actualmente.

Con respecto a las personas pertenecientes al equipo de la serie, aquellas que han mostrado más interés por el contenido de esta tesis han sido, en primer lugar, Emilio A. Pina, Productor Ejecutivo entonces de *Boomerang TV* y actualmente de *Plano a Plano*. En todo momento facilitó varias conversaciones telefónicas y estuvo dispuesto a entrevistarse personalmente. Finalmente se optó por sus respuestas escritas a través de correo electrónico por dificultades en su calendario. Sus respuestas fueron de especial interés y se recogen a lo largo del presente trabajo.

También cabe poner de relieve, de un modo especial, la entrevista personal, realizada en un céntrico café en Madrid, el 26 de septiembre del 2016, a Susana López Rubio guionista principal de la serie. Esta conversación fue relevante porque, en un ambiente distendido, Susana refirió cuál era el sistema de trabajo que empleaban los tres guionistas, formó equipo junto con Carlos Montero y Alberto Grondona, por una parte, tenían claro su deseo de respetar el espíritu de la novela, ya que eran las instrucciones que habían recibido por parte de los realizadores y por otra, su propósito era otorgar a la serie una unidad estructural propia a través de los acontecimientos nuevos que debían añadirle, pues eran conscientes de la necesidad de alargar los acontecimientos puesto que lo exigía la duración de los espacios televisivos.

Imagen 4. Fotografía de una hoja del guion de *El tiempo entre costuras* en *Final Draft*, facilitada por María Dueñas.



La guionista reflejó, que hasta el presente, no había conocido un despliegue semejante de medios para una producción televisiva (filmación de exteriores, número de figurantes, tipo de cámaras y abundancia de tomas). Desde el

principio fue consciente de que se trataba de un proyecto de amplias dimensiones. En cuanto al equipo de guionistas, según comentó, trabajaba sobre la marcha, es decir que, mientras se rodaba en Marruecos, escribía con el resto del equipo los acontecimientos que habían de suceder en Lisboa. A menudo se reunían con María Dueñas para ponerse de acuerdo sobre las variaciones que iban introduciendo en la trama, unas dictadas por exigencias del lenguaje audiovisual y otras porque, la trasposición de la novela a once episodios de casi más de una hora de duración cada uno, suponía escribir alargamientos en los sucesos de acción. Susana López también señaló que la comunicación con la autora fue fluida. En su opinión, Dueñas puso interés por conocer el mundo de la televisión y de las adaptaciones, a la vez que le preocupaba no defraudar a sus lectores que, en el momento del rodaje, ya sumaban más de millón y medio. Para escribir el guion de la serie se utilizó el programa informático *Final-draft*⁵. Esta guionista manifestó que le era imposible facilitar páginas del guion original, ya que continuaba trabajando para Boomerang TV y se trataba de derechos de autor que no le correspondían.

Han contestado, amablemente también, a las preguntas realizadas mediante correo electrónico, César Benito, el compositor de la banda sonora *El tiempo entre costuras* y Leopoldo Vallés (Koldo), director artístico de la serie, quien agradeció expresamente que el trabajo de su equipo hubiera despertado interés académico.

De sus comentarios y opiniones se va dando cuenta a lo largo de la investigación a medida que se trata del tema que les ataña.

A lo largo del trabajo aparecen referenciados diversos enlaces a páginas webs relacionados con la información sobre la serie que la cadena de televisión ha hecho pública.

5 Procesador de textos especializado en la escritura de guiones para todo tipo de producciones audiovisuales: cortometrajes, largometrajes, series de televisión, obras de teatro. <https://final-draft.softonic.com/> Fecha de consulta 22.I.2016

- <http://www.antena3.com/series/el-tiempo-entre-costuras/> corresponde a la web de la serie y dispone de información sobre la misma.
- Para el análisis de la música se acudió a la web del compositor César Benito.
- Para los datos de audiencias y *making of* a las de distintas productoras.

Estas fuentes se han seleccionado por estar relacionadas con los creadores de la serie y la banda sonora respectivamente. Así mismo contienen los datos oficiales de audiencias recibidas como aportación fundamental al impacto de la serie en el público.

CAPÍTULO 2. APARICIÓN DE UN SUPERVENTAS EN EL 2009

El 9 de junio del 2009 la editorial Planeta publica en su colección “Temas de hoy”, *El tiempo entre costuras*, la novela de una autora desconocida que aparece en el mundo de la ficción asumiendo las técnicas narrativas de la literatura de entretenimiento. Dicho con sus propias palabras se trata de

Un cierto tipo de narrativa destinada a satisfacer a lectores poco exigentes que buscan productos accesibles, ágiles y entretenidos. Tal tipo de literatura tiende a centrarse en una serie de temas recurrentes –resolución de enigmas, aventuras e intriga, tópicos históricos legendarios –y suele hacer uso de ciertos patrones constantes–argumento lineal, ritmo trepidante, personajes arquetípicos, escenarios exóticos o inquietantes, dosis de supuesta erudición, desenlace efectista– (Cerezo & Dueñas, 2009, pp. 12-19).

Las autoras del artículo citado analizan el léxico de dos novelas, *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón y *Llámame Brookling*, de Eduardo Lago, la primera clasificada como novela de entretenimiento por su facilidad y alto número de ventas, y la segunda como novela de calidad, por su mejor empleo de los recursos narrativos y fundamentalmente por poseer una estructura más compleja, que dificulta su acceso a un público mayoritario. La conclusión del ensayo es que en ambas novelas, incluso en ocasiones con prioridad en *La Sombra del Viento*, se utiliza un léxico completo y elaborado.

Sus autoras reclaman, respetuosamente, mayor objetividad en los juicios de los críticos sobre la calidad literaria de las novelas superventas. En este caso, la calidad literaria de *La Sombra del Viento* estaría justificada por haber obtenido un léxico acabado, además de que el manejo de la intriga y la descripción del contexto socio-político en la Barcelona de la época en esta novela, la sitúa entre las mejores de las escritas en el año 2001.

El Tiempo entre costuras aparece en el mercado como una novela más y en pocos meses se convierte en un fenómeno *best-seller*, concepto muy debatido y que lleva implícito en su significado el de una alta difusión y ventas del libro.

María Dueñas parece conocer bien los componentes de la literatura de consumo⁶:

Estilísticamente, lo común es que estos libros muestren una prosa plana y a menudo cargada de clichés lingüísticos y recursos comunes. Se trata, en definitiva, de una narrativa de evasión caracterizada por su amenidad y sus limitadas exigencias intelectuales, y destinada al consumo inmediato de un público masivo que no aspira a más que el mero y legítimo divertimento (Cerezo & Dueñas, 2009, pp. 12-19).

Lo que no obsta para que, cuando decide escribir su primera novela se encuentre lejos de imaginar el éxito que va a promover:

“nunca pensé que podría suceder nada como esto que ha ocurrido. Ya estaba encantada con el simple hecho de saber que me lo iban a publicar, con una tirada muy modesta. Todo lo que ha venido después ha sido un regalo, una auténtica sorpresa que no esperaba”⁷

Con la ilusión de un aficionado que decide probar suerte, se dispone a entrar en el mundo de la narrativa con una historia de superación en una época y localización determinada en la que desea ambientarla, establece unas relaciones humanas y escribe una novela llamada a entretenér. Con respecto a su calidad literaria, la novela obtiene dos premios en el 2011⁸, además como afirma Vila-Sanjuán (2014):

El tema de la calidad es muy relativo: si hablamos de la belleza formal de la prosa o de la innovación estructural, que es lo que generalmente preocupa a la academia, resulta evidente que no son característicos de muchos superventas.

6 Se pueden consultar las principales características de un superventas en el libro de Vila-Sanjuán S. (2011) *Código best seller Las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida*. Madrid. Temas de Hoy.

7 Obtenido de <http://redi.um.es/campusdigital/entrevistas/10271>
Entrevista a María Dueñas en el aniversario de *El tiempo entre costuras*. Cifra de ventas 375.000 ejemplares. Fecha de Consulta: 29. I.2017

8 *El tiempo entre costuras* obtuvo el “Premio de novela histórica Cartagena 2011” y el “Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid 2011 en literatura”.

Pero si hablamos de la calidad imaginativa o de la capacidad de comunicación, a autores como Michael Crichton, John Grisham y tantos otros hay que darles matrícula de honor (p. 62).

La novela está bien provista de capacidad de comunicación, como se tendrá ocasión de mostrar a lo largo del presente estudio, pero así mismo de otras cualidades que justifican tanto sus premios como su éxito.

“En rigor, el *best-seller* no depende ni del autor, ni del escritor, ni de la crítica literaria, sino básicamente, del lector” (Viñas Piquer, 2009, p. 34). Este autor coincide con lo que percibe María Dueñas desde el primer momento, y es que se debe a los lectores porque son ellos los que la han elegido.

2.1. Apuntes biográficos de la autora

El tiempo entre costuras, no surge por azar; supuso detrás una inicial tentativa en la literatura y su incorporación al mundo editorial donde percibe la influencia de veinte años de trabajo académico en la Universidad de Murcia⁹, ligado a proyectos de investigación centrados con prioridad en el ámbito de la lingüística aplicada y la didáctica de lenguas en concreto en las opciones metodológicas y el diseño de programas y materiales para la integración de contenidos culturales en el aula. La autora tiene en su haber más de veinte publicaciones científicas, muchas de ellas en inglés y ha participado en distintos programas de innovación en la enseñanza de lenguas modernas.

María Dueñas obtuvo la plaza como profesora titular en el año 2003 en esta misma Universidad, situada a 50 Km de donde vivía entonces y continúa viviendo actualmente, una urbanización a las afueras de Cartagena cerca del mar. Hacia el año 2006 su vida se torna más apacible, tiene 42 años, una familia compuesta por su marido, Manuel Castellanos, catedrático de latín del Instituto Isaac Peral de Cartagena y dos hijos, Jaime y Bárbara que planean ya comenzar sus estudios universitarios en Madrid. El año 2006 y el 2008, son años en los que compagina la docencia en la universidad con la escritura, se recrea, pero trabaja con método y entra en contacto con una agente editorial, también con método, Antonia Kérrigan¹⁰.

Esta agente hace de intermediaria con la Editorial Planeta que es quien decide editar su novela en la colección “Temas de Hoy”. Para la Feria del Libro en Madrid, en la primavera del 2009, se editan unos 3.500 ejemplares. En el primer aniversario de la novela (junio del 2010) se habrán vendido 375.000 ejemplares.

9 La información sobre los datos académicos de María Dueñas ya no se encuentra en la red. Hasta 2.016 ha pertenido al grupo Lacell de investigación de la Universidad de Murcia dirigido por el Catedrático Aquilino Sánchez. Obtenido de <https://www.um.es/grupos/grupo-lacell/quees.php> (5.IV.2018).

10 Obtenido en <http://www.antoniakerrigan.com/es/> Es la página de la agente editorial de M. Dueñas. Fecha de consulta 28.I.2017

La primera fueron 3.000 ejemplares, después, a partir de la octava empezó a superar los 10.000, luego 20.000, 40.000... La última creo que han sido 75.000 ejemplares. Todo eso partiendo de la nada. Y la mayor parte de esta escalada ha sido gracias a los lectores. Aunque también debo reconocer que los medios se han portado de maravilla, lo mismo que la crítica y los libreros ¹¹.

Antes del rodaje de la serie, el número de ejemplares vendidos iba aproximadamente por el millón. En la actualidad *El tiempo entre costuras* ha superado el millón y medio de libros vendidos en papel y no es posible reflejar las ventas en otros soportes. Se ha traducido a 28 idiomas.

El éxito de esta primera novela, asociado al de la serie homónima que se pretende analizar en el presente trabajo ha sido imparable. Junto a ello, en estos últimos años ha escrito, también para la Editorial Planeta en la misma colección “Temas de Hoy”, dos novelas más, *Misión olvido* (2012) y *La templanza* (2015).

Actualmente se encuentra en el proceso de creación de la cuarta novela, realizando continuos viajes fuera de España para recoger el material del que se suelen alimentar sus novelas y promocionar las que ya tiene escritas, lo que supone realizar numerosas entrevistas en los distintos países a los que viaja, impartir conferencias y organizar firmas de los libros; tal como indican los medios de comunicación o se puede comprobar a través de su actividad en su página de *facebook*¹² por lo cual, es forzoso señalar la paulatina transformación, que semejantes logros, han producido en el ejercicio profesional y en la vida de esta escritora.

María Dueñas Vinuesa nació en 1964 en Puertollano (Ciudad Real). Es la mayor de ocho hermanos, con quienes pasó su infancia en el poblado que la refinería Repsol tenía para los empleados y de la que su padre era economista.

11 Obtenido en <http://redi.um.es/campusdigital/entrevistas/10271> Entrevista realizada a Campus Digital de La Universidad de Murcia con ocasión de la despedida de María Dueñas por los dos años de excedencia concedida para dedicarse a la literatura. La autora, posteriormente, ha decidido abandonar definitivamente la enseñanza en la universidad para dedicarse a la escritura. Fecha de consulta 21.III.2016.

12 Obtenido en <https://www.facebook.com/pg/Maria.Duenas.Oficial/posts/>

Su madre, maestra, nació en el Protectorado de Marruecos, precisamente durante la etapa en la que Marruecos cobra vida en la ficción de la novela *El tiempo entre costuras*. Su abuelo había llegado allí a comienzos de los años 20. Era topógrafo, funcionario de Obras Públicas y trabajaba en proyectos de carreteras. Su abuela acudió allí para casarse y formaron una familia. La madre de María fue la quinta hija de aquel matrimonio cuyos hijos nacieron todos en Tetuán y vivieron allí hasta el año 1958, dos años después de la independencia de Marruecos. Cuando sus abuelos se desplazaron a la península y la madre de María con ellos, ella no había vivido nunca en España.

La autora deja a su familia en Puertollano y se traslada a Madrid, a los 18 años, para estudiar Filología Moderna (inglés) en la Universidad Complutense. Se licencia en 1987. Durante la carrera conoce a quien más adelante será su marido, con quien contrae matrimonio en 1991. Poco antes, solicita una beca de estudios y realiza un Master de *Arts in Romance y Classical Languages (Spanish)* en La Universidad del Estado de Michigan (Estados Unidos).

Se incorpora a la Universidad de Murcia en 1992 como profesora asociada. Se doctora en esta Universidad con una tesis, que defiende estando embarazada de nueve meses, el 1 de enero de 1999. La tesis versa sobre: *El contenido sociocultural de los libros de textos para la enseñanza de la lengua inglesa: diseño y aplicación de un modelo analítico a una selección de materiales*. Se la dirige el Catedrático D. Aquilino Sánchez Pérez, una reconocida autoridad en el campo de la, cada vez más desarrollada, lingüística aplicada en nuestro país¹³.

Desde entonces hasta que dejó la universidad, María Dueñas ha impartido clases en las aulas de esta institución docente dependiendo del Departamento de Filología Inglesa.

13 Aquilino Sánchez Pérez es, además de Catedrático de Lingüística Aplicada en la Universidad de Murcia, cofundador de la Asociación Española de Lingüística Aplicada (AESLA).

El argumento de la primera novela que escribió María Dueñas y que ha seducido a tantos lectores, se resume en el siguiente apartado.

2.2. Aproximación al argumento de la novela

El personaje femenino protagonista –Sira Quiroga– narra el desarrollo de una parte de su vida, desde su nacimiento en Madrid en el verano de 1911 “el mismo año en el que Pastora Imperio se casó con el Gallo, vio la luz en México Jorge Negrete y en Europa decaía la estrella de un tiempo al que llamaron la *Belle époque*.” (D. p. 14), hasta su consagración como espía al servicio de los británicos en la postguerra española y su realización personal como mujer en la sociedad de Madrid en la primavera de 1941.

Sira es hija de madre soltera, una modista del barrio de La Latina que se gana la vida en el taller de Doña Manuela, cosiendo para damas de buena posición. La narradora comienza a trabajar, de mano de su madre, a los 12 años, como tantas muchachas de entonces que abandonaban la escuela a esa edad.

Al llegar a la juventud, Sira se ha convertido en una chica guapa, espabilada y con facultades para la costura “cumplí los veinte, vino la República y conocí a Ignacio” (D. p. 17). Ignacio es un opositor provinciano que se enamora de Sira, se ajusta a sus limitadas ambiciones al representar la estabilidad de un matrimonio que Sira no ha conocido en sus padres. No tardan en hacerse novios. Cuando Ignacio aprueba las oposiciones al Ministerio de Gobernación, comienzan a organizar su boda. Las circunstancias sociales del país empeoran y Doña Manuela se ve obligada a cerrar el taller por escasez de clientas. Ignacio le plantea a Sira que se presente a unas oposiciones para lo cual ha de aprender a escribir a máquina y para ello ha de adquirir una portátil.

“Una máquina de escribir reventó mi destino” (D. p.13). Es la frase que da comienzo a la novela ya que a partir de su entrada en la tienda de la marca “Olivetti”, se desarrollan los acontecimientos que dan un vuelco en la previsible vida de Sira. Allí conoce al gerente, Ramiro, un hombre maduro quien la seduce y por quien se deja arrastrar por un amor pasional que le conduce a romper con

Ignacio y abandonar su rutinaria vida anterior. Con Ramiro conoce otro tipo de existencia, la de todos los caprichos satisfechos, lleva una vida desenfrenada y ajena a cualquier otra realidad que no sea la de divertirse con Ramiro.

Una mañana (todavía no ha comenzado el año 1936) su madre, con quien mantiene un trato tenso desde su marcha, la visita en el piso donde vive con Ramiro para comunicarle que, su padre, del que nunca le había hablado antes y por el que Sira no ha sentido nunca especial interés, quiere verlas. Ambas acuden a la cita en la que Sira, para su sorpresa, conoce a un rico empresario llamado Gonzalo Alvarado del que Dolores, su madre, se enamoró cuando era joven. Gonzalo es un empresario, tiene dos hijos falangistas y su mujer ha huido a Francia. Siempre ha querido a Dolores y se hubiera casado con ella si D^a Carlota, la madre de Gonzalo, no se hubiera interpuesto. El padre de Sira resume a las dos mujeres la crisis política y social que atraviesa España. Está preocupado y ha decidido repartir sus bienes legando la parte proporcional de la herencia a su hija natural. Esa misma tarde, le entrega la cantidad en efectivo de “casi ciento cincuenta mil pesetas” (D. p. 49) y evitando la reticencia de Dolores, incluye parte de las joyas de su madre, con un certificado de autenticidad. Finalmente le confía un documento notarial por el que reconoce a Sira como hija suya y un sobre con fotografías antiguas. Después de esto se despide cariñosamente de cada una.

Al salir de la casa de Alvarado, Sira le ofrece a su madre el dinero y las joyas a lo que Dolores se niega en rotundo. Únicamente, la madre le conmina a que sea responsable. Ambas se separan de nuevo.

Cuando Sira llega a donde vive, confía todo el capital a Ramiro quien le propone invertirlo en un negocio en Marruecos. Abandonan Madrid “a finales de marzo de 1936” (D. p. 62). Juntos se instalan en el Hotel Continental de Tánger, una ciudad exótica en la que conviven refugiados de guerra, extranjeros, funcionarios y árabes. Ramiro y Sira continúan viviendo entre fiestas, pero a medida que pasan los días, sin tener noticias del negocio, ambos comienzan a

distanciarse; por una parte, disminuye la pasión de Ramiro hacia ella, por otra, Sira siente malestar físico e impaciencia porque las noticias del posible negocio no llegan.

Finalmente, se decide a acudir al médico quien le confirma su embarazo. Cuando entre temerosa e ilusionada se dirige al hotel para comunicárselo a Ramiro, se encuentra con la habitación revuelta y un sobre encima de la mesilla que contiene una carta en la que Ramiro le dice que la abandona, en la misiva le transmite su intuición de que espera un hijo y, por lo tanto, necesita llevarse prestadas las joyas y el dinero para emprender un negocio a solas. Le aconseja además que salga sin ser vista del hotel y se marche de Tánger porque deben la cuenta de los meses que llevan instalados en el hotel, además del dinero de algunas deudas que ha contraído durante esos meses.

El desconcierto de Sira es grande, pero reacciona con la suficiente rapidez para recoger algunas cosas y salir del hotel; deambula por las calles de Tánger hasta que un taxista le pregunta dónde quiere ir, ella no puede responder y el dueño del taxi le conduce a la estación de autobuses. Ausente, como si alguien dirigiera sus pasos, se sube al autobús en dirección a Tetuán. En el autobús sufre un aborto y al bajar del vehículo se desmaya en los brazos del comisario de policía Claudio Vázquez quien, alertado desde Tánger, ha ido a recogerla con una orden de arresto. El comisario la lleva al hospital de Tetuán donde Sira, que ha perdido mucha sangre, permanece ingresada varios días, sin conocimiento. Al recuperarla, se entera por el comisario Vázquez, que vuelve para interrogarla, de varias noticias desagradables: la primera es que, durante su estancia en el hospital, ha estallado la guerra civil en la Península y el tráfico con el Estrecho está cerrado, por lo que no puede volver a Madrid ni ponerse en contacto con su madre. Ramiro no solo ha huido al extranjero dejándole responsable en el hotel de “una deuda de tres mil setecientos ochenta y nueve francos franceses” (D. p. 78) y se ha llevado el resto del dinero y las joyas, sino que, a través de su firma, la ha estado estafando, con una venta inexistente de máquinas de escribir a las

Academias *Pitman*, que también han presentado su correspondiente querella. Por si esto fuera poco, su medio hermano Enrique Alvarado ha interpuesto una denuncia contra ella, por robar las joyas de la familia. La consternación de Sira, unida a su debilidad física, es total.

Así lo percibe el comisario Vázquez, quien, a pesar de su dureza, es consciente de que Sira es una víctima, pues encuentra los documentos de su padre entre sus pertenencias. Puesto que la situación inicial de guerra no permite aclarar las cosas, decide retener su pasaporte y llevarla a vivir a la pensión de Candelaria donde puede mantenerla vigilada, obligando a esta a que le dé cobijo. Candelaria es una matutera que, por su condición, siempre tiene alguna cuenta pendiente con la policía. En el fondo es una buena mujer, y acoge a Sira con cariño, pero sin apenas recursos para que supere su depresión; no encuentra trabajo para ella y es difícil animarla. Hasta que, por casualidad, Sira comienza a coser y ese hecho sirve para que inicie su recuperación y Candelaria descubra sus posibilidades.

Las aspiraciones de la matutera son, ante las cualidades de Sira, montar un taller para señoritas de la alta sociedad de Tetuán y que la joven sea la modista; ella se encargaría de procurar los materiales y en las ganancias irían a medias. Sira no se ve preparada para un negocio de tal envergadura, pero su amiga Candelaria la anima. El problema es cómo lograr el capital inicial.

Para ello, Candelaria decide vender unas armas que se dejó un cliente anterior en la pensión y ella mantiene escondidas. Se las oferta a unos masones, las armas con la guerra se venden bien, por un precio con el que afrontarían la entrada y la decoración de un piso elegante.

A última hora la entrega de las pistolas habrá de realizarla Sira, sufriendo una aventura que pone a prueba su valentía. Sale ilesa tras las vicisitudes propias de la situación. Con ese dinero ambas amigas montan un taller elegante en el ensanche de Tetuán. Por lo que Sira, aunque permanece con el corazón roto,

decide cambiar de imagen, adoptar posturas y maneras postizas adecuadas a la nueva identidad que aspira a conseguir. Mientras espera a sus nuevas clientas, recibe la visita del comisario Vázquez quien le interroga sobre el origen del dinero, Sira se defiende y le pide un voto de confianza, le promete trabajar duro y honradamente para pagar sus deudas. El comisario se lo concede.

Sira comienza a vestir a clientas de renombre, muchas de ellas extranjeras, le ayuda Jamila, la criadita mora que Candelaria tenía en la pensión, con la que Sira se lleva muy bien. Candelaria la ayuda, siempre desde la distancia, y Sira visita la pensión de vez en cuando. El trabajo le absorbe y desconoce cómo solventar determinados aspectos. Entonces hace su aparición un personaje peculiar, dotado de múltiples conocimientos y gran sensibilidad que se hará buen amigo de Sira y se convertirá en el original profesor de la nueva modista. Sira recurre a la ayuda de su vecino Félix.

A lo largo de los años en los que transcurre la guerra en España, el taller de Sira sale adelante en Tetuán. Se forja nuevas amistades, además de su vecino, sobresale Rosalinda Fox, a raíz de que improvisa para ella un vestido de noche, imitación de un *Delphos*. Con esto se gana, sin saberlo, a una de las mujeres más influyentes del Protectorado; la amante inglesa de Juan Luis Beigbeder, alto comisario del mismo.

El trabajo en el taller, después de un año, le proporciona el dinero suficiente para liquidar su deuda con el Hotel Continental de Tánger. De todas formas, se dirige a esa ciudad para solicitar un retraso del pago, e intentar conseguir con el caudal, la evacuación de su madre de la península. Sira fomenta este deseo en su mente desde que ha visto volver a Tetuán a otros evacuados. Visita al comisario Vázquez, quien le concede un visado porque, con el prestigio que el taller tiene ya en la ciudad, Sira ha logrado ganarse su confianza.

Mientras Sira se dirige hacia el autobús, Rosalinda cruza la calle en su descapotable y le invita a subir, ella también viaja a Tánger. Así comienza la

relación entre las dos mujeres. Durante el trayecto, Rosalinda le relata cómo conoció a Juan Luis y otros asuntos personales. Sira, tras comprobar que el gerente del hotel le niega el aplazamiento de la deuda, referirá a Rosalinda –ante un *pink-gin*– sus verdaderos orígenes y circunstancias que hasta ahora ha preferido camuflar; a Rosalinda le gusta su sinceridad y le promete ayuda. Cuando Sira vuelve a la comisaría para devolver el pasaporte a Vázquez, este decide no retenérselo más.

Su relación con Rosalinda le permite entrar en contacto con personalidades, como el cónsul inglés, que le ayudan con la evacuación de su madre. Por iniciativa de Rosalinda, ambas realizan otro viaje a Tánger, el cónsul les pone al habla con un periodista inglés, Marcus Logan, quien, desde Madrid, está dispuesto a lograr la evacuación de la madre de Sira a cambio de una entrevista con Juan Luís Beigbeder. Rosalinda acepta por dos motivos, uno por ayudar a su amiga y otro porque, personalmente, está interesada en que la prensa inglesa tenga contacto con el Protectorado.

Cuando, unos días después, las dos amigas quedan a comer con Marcus Logan en el hotel Nacional de Tetuán, el periodista resulta ser un atractivo inglés, herido de guerra en Madrid, con el que ambas empatizan enseguida. Durante esa etapa tiene lugar la visita de Serrano Suñer al Protectorado y se ofrecerá una fiesta de gala en su honor. Sobre el taller de Sira recae el trabajo de elaborar los trajes de noche para las damas que acudirán a la gala. Además, Marcus Logan le pide que sea su pareja esa noche y Sira, a pesar de que no ha salido nunca en Tetuán y apenas conoce a nadie, le contesta afirmativamente.

Gracias a la instrucción de Félix, y a sus amigas Candelaria, Jamila, la peluquera Remedios y la vecina Angelita de la pensión, que se ocupa de sus uñas; a última hora Sira tiene un aspecto deslumbrante. Se dirige a pie, del brazo de su acompañante, hasta el edificio de la Alta Comisaría. Allí, Sira saluda discretamente a sus clientes, al comisario Vázquez, y cuando Serrano Suñer se encuentra hablando entre un grupo de alemanes, a cuyas mujeres conoce Sira,

Marcus Logan le pide, medio en broma, que se acerque para observar el contenido de las fotografías. La protagonista acepta el reto y mediante el espejo de la polvera, que le termina de regalar su amiga Candelaria antes de salir para la fiesta, se acerca y observa al grupo. En ese momento Serrano Suñer se da la vuelta y choca con ella provocando que la polvera se caiga al suelo y el espejo se rompa. Un piropo, una risa coqueta y Sira se marcha a buscar un lavabo para curarse el pequeño corte que se ha hecho en el dedo. Se pierde por los pasillos y termina escondiéndose para no encontrarse de nuevo con Serrano Suñer y Bernhardt, un mandatario alemán. Sin saber cómo, escucha la voz de ambos que se acercan para mantener una conversación privada. Casualmente coinciden los tres en el mismo despacho y Sira se ve obligada a esconderse detrás del sofá, conteniendo la respiración y sin tener más remedio que oír de qué hablan; sobre un trato para instalar antenas en el Protectorado que controlen el tráfico aéreo inglés a cambio de dinero alemán. Cuando logra salir y reencontrarse con Marcus Logan se lo cuenta. Marcus está contentísimo con la información. Sira le pide a Marcus que se vaya de esa fiesta, se siente violenta después de lo ocurrido.

Tras varios días, todo vuelve a la normalidad, la madre de Sira vuelve de Madrid exhausta por los efectos de la guerra. Por otra parte, Rosalinda le cuenta a Sira que padece desde hace años una tuberculosis intestinal, que empeora con los disgustos y va a tener que soportar a su marido Peter Fox durante una temporada en Marruecos. Marcus Logan se despide de Marruecos y de Sira, enamorado de ella, ambos han reprimido sus sentimientos, pero está claro que se atraen.

Con el final de la guerra, 1 de abril de 1939, comienzan los preparativos para la marcha de Juan Luis Beigbeder y Rosalinda Fox porque Beigbeder ha sido nombrado ministro del primer gobierno de Franco. Se suceden las despedidas. Sira continúa su vida en Marruecos. En esa etapa lee muchas novelas y sigue de cerca la política de los primeros meses de paz en la península, a través de

las cartas que recibe de Rosalinda hasta finales de agosto de 1940. A finales de ese verano recibe una visita clandestina de Rosalinda, en Tánger.

Rosalinda le propone trabajar como espía al servicio de la Inteligencia Británica. La idea es que, a través de su profesión de modista, en un taller de alta costura situado en el centro de Madrid, cosería para las mujeres de altos mandos alemanes y del gobierno y recabaría información que pudiera ser útil para los ingleses. La finalidad de su misión sería la de ayudar a los ingleses a contrarrestar la influencia alemana y lograr que España no participe en la guerra mundial.

Sira se resiste al principio, por miedo. Al final, impulsada por su madre que se ha recuperado bien en Tetuán, accede y acude a la cita en la Legación Americana en Tánger con Alan Hillgarth, agregado naval de la embajada y coordinador (extraoficial) de las actividades del SOE *Special Operations Executive* y del SIS *Secret Intelligence Service*. De Alan Hillgarth recibe minuciosas instrucciones sobre sus cometidos, lugares concretos que debe frecuentar sin salir del barrio elegante de Madrid, hoteles y cafeterías. Ubicaciones en las que intercambiarán información, el Museo del Prado y el Salón de Belleza Rosa Zavala al que deberá acudir de forma regular. El código morse que utilizarán, (a Sira se le ocurre traspasarlo en patrones recortados) que entregará en carpetas. Y la cafetería Embassy donde mediante gestos con el bolso se comunicará con Hillgarth. Finalmente, los mensajes de parte de la agencia inglesa le llegarán a través de mensajes en los ramos de flores blancas de la floristería Bourguignon y en los lazos de las cajas de bombones de Embassy.

Sira llega a Madrid y se instala en un piso de la Calle Núñez de Balboa exquisitamente decorado por Rosalinda “réplica a gran escala de mi casa de Sidi Mandri” (D. p. 415). Tiene un pasaporte falso y un nombre también falso Arish Agoriuq, su nombre al revés, y se presenta como una modista exótica proveniente de Marruecos, trabajan para ella dos niñas, hijas de un antiguo cocinero de Beigbeder en Berlín, ambas dominan el alemán, y las ha

recomendado Rosalinda. Enseguida comienzan a llegar las clientas y el trabajo con la información que recogen las niñas, a quienes Sira enseña a coser, se vuelve rutinario. Le sobrepasa el trabajo y solicita ayuda para lo que le permiten contratar a alguien “sin pasado rojo, ni implicación política” (D. p. 424), sin dudarlo se dirige al piso de Doña Manuela a quien deberá poner al tanto de sus actividades para convencerla de que se una a su taller, lo que supone una liberación importante.

No pasa mucho tiempo, sin embargo, sin que note que alguien la sigue. La noche del cese de Juan L. Beigdeber este se presenta en su casa-taller y desahoga con Sira su tristeza, le entrega unas cartas para Rosalinda que vive en Lisboa por si se las puede hacer llegar y termina marchándose. Esa noche la han estado vigilando. Resulta, que el hombre de la gabardina que sigue sus pasos es Ignacio, su primer novio. Se ha convertido en un funcionario del nuevo régimen, revisa su taller y sospecha que se trata de una tapadera. Ignacio le habla con dureza y le reprocha su falta de interés por sus antiguos amigos de los que no sabe nada. Crudamente, le pone al día de la vida de algunos. Cuando se marcha, Sira llora sin consuelo.

En esta última parte de la novela, entra en contacto de nuevo con Gonzalo Alvarado en la fiesta de año nuevo (1941) “en el salón real del Casino de Madrid” (D. p. 469). Gonzalo ha previsto que Marita Álvarez-Vicuña que es a la vez su futura nuera, prometida de su hijo Carlos, y una buena clienta de Sira, acuda a la fiesta de fin de año. El empresario la ha reconocido varias veces por la calle y quiere saber de ella. A partir de ahí, Sira en diversos encuentros con su padre, le va contando lo que ha sucedido en su vida hasta ponerse en peligro asistiendo con Gonzalo a la inauguración del hipódromo –donde se encuentran filo-alemanes y anglófilos– Sira, poco consciente de la relación de su padre con los británicos, tiene que simular un desmayo y salir en ambulancia sin que la reconozca ningún alemán. Pero, dado que la situación en el país está

empeorando para los británicos, sufre la reprensión de Hillgarth, que se encontraba allí, con la prohibición de verse en público con Alvarado.

A partir de aquí Sira entra en crisis porque está harta de fingir y desea recuperar una normalidad que no sabe dónde está. Finalmente la supera, por sí misma, y decide afrontar su nueva misión en Portugal con valentía y sacrificio personal porque se ha comprometido.

La misión consiste en ganarse la confianza del empresario Manuel Da Silva y enterarse de qué negocios tiene con los alemanes. La situación es peligrosa, Da Silva la tiene vigilada. En el primer día de compras un encuentro casual con Marcus Logan en el café más típico de Lisboa le va a producir un gran impacto y va a poner a prueba sus nervios como espía. Por la noche lo vuelve a ver en el casino, él –que conoce a Da Silva– quiere por todos los medios que Sira se aparte del portugués, ella, que descubre, a través de la secretaria Beatriz Oliveira, que los alemanes empujan a Da Silva a deshacerse de los ingleses, insiste a Marcus, a su vez, para que se aleje de Lisboa porque Da Silva quiere matarle. La aventura en Lisboa, en la que interviene Rosalinda, termina con que Sira obtiene bastante información en la cena que Da Silva ofrece a los alemanes en su finca y en la que logra actuar como anfitriona y recabar información sobre la venta de una mina de wolframio. Pero el portugués la descubre al día siguiente y envía a dos matones para que la asesinen en el viaje de vuelta a Madrid. Todo eso lo ha sabido Marcus y salva a Sira, ambos escapan del tren y llegan a Madrid en el coche de Marcus. Está claro que enamorados, pero sin querer desvelar su identidad el uno al otro.

Finalmente, Sira toma las riendas de las circunstancias. Unos días después de su exitosa vuelta a Madrid, organiza una cena en casa de su padre, invitando a Marcus, a Hillgarth y a su esposa. En una primera conversación con Marcus le fuerza a reconocer el motivo por el que fue a Marruecos, que era un agente del SIS y que se enamoró de ella. Cuando llega el matrimonio Hillgarth, Sira les presenta a Gonzalo Alvarado como su padre y a Marcus como un viejo amigo.

Sira se compromete a ser buena espía y buena modista, con respecto a la relación con su padre le dice a Hillgarth “intentaremos vernos juntos en público lo menos posible, pero entienda que me resultará imposible romper mi relación con él” (D. p. 615).

El último capítulo narra cómo Marcus vuelve a su lado para afrontar el reto de vivir unos años de espionaje juntos.

Aunque no forma parte del argumento, no se puede dejar de tener en cuenta el *Epílogo*, también contado por la protagonista, en él, a partir de la frase...” Esta fue mi historia o al menos así la recuerdo, barnizada tal vez con la pátina que las décadas y la nostalgia dan a las cosas.” (D. p. 619) es donde alcanza el punto final la visión ulterior de la narradora. A partir de ahí, con su narración, dará cuenta del final de los personajes históricos de la novela según la documentación que se aporta en la novela y también de los personajes ficticios “Un tanto más difuso fue el futuro de todos los que supuestamente estuvimos junto a ellos a lo largo de esos años” (D. p. 630).

Estas son las acciones principales que figuran en la novela. En los apartados siguientes se presentan algunas de sus características en función del futuro análisis de su adaptación a una serie televisiva.

2.3. Subgéneros de la novela, una ficción documentada

A lo largo del argumento, que se ha pretendido resumir en el apartado anterior, es posible apreciar que los rasgos que enmarcan a la novela no pertenecen a un solo subgénero sino a varios.

No obstante, antes de entrar de lleno en el subgénero o subgéneros a los que pertenece la novela *El tiempo entre costuras*, conviene referirse brevemente al género de la novela en sí mismo puesto que es

En lo que respecta a su origen, y posterior desarrollo, existen dos posiciones fundamentales que interesan para el análisis de la novela que se analizan en este trabajo, por una parte, las teorías evolucionistas aceptadas en general por los historiadores de la literatura como Ricoeur (1985), Villanueva y Bobes (1994), quienes fijan el nacimiento de la novela en la época clásica –Grecia y Roma–, en el Renacimiento la ven resurgir y despegar en el Realismo. Por otra, existen las teorías que, sin dejar de reconocer la influencia de las escrituras narrativas, como el cuento y la novela corta, han vinculado más bien su aparición a las sociedades burguesas de los últimos siglos, normalmente en relación con la decadencia o pérdida de la modalidad épica, privilegiada en las sociedades esclavistas o feudo-vasalláticas. Entre los autores que sostienen estas tesis se encuentran; Lukács (1911); Bajtín (1979) o Goldman (1995).

Estos autores reflejan que es preciso destacar la importancia de *El Quijote* como una especie “de grado cero en el nacimiento de la novela moderna” (Valles 2008, p. 62) esta obra, en su parodia hacia las novelas de caballería, aportó a la literatura lo siguiente: la intertextualización, pues en *El Quijote* se nombran obras literarias de toda índole, la autorreflexividad sobre la propia escritura narrativa, los distintos discursos sociales, dialectos y lenguajes distintos, la ironía y la distancia narrativa, el desdoble del narrador, la crítica del mundo y de sus instituciones mostrando a un personaje desajustado (Vallés Calatrava, 2008). Como también reconoce Miguel A. Garrido Gallardo, en el momento *El Quijote*

no tenemos *novela moderna* o *novela existencial*. Pero en cuanto otros autores han seguido por ese mismo camino conscientemente y los lectores pueden reconocer un conjunto que nada tiene que ver con las novelas de caballería, pero sí con *El Quijote*, estamos ante un género, cauce para el autor y síntoma para el lector (1988, p. 22).

En los siglos XVII y XVIII la novela avanzará hacia la crítica social, la introspección psicológica y el reflejo del mundo personal e intimista. Pero siguiendo un esquema general, es en el Romanticismo donde se distinguen cinco líneas novelescas conocidas como la novela de formación o *bildungsroman* (*Wilhelm Meister* de Goethe, *Emilio* de Rousseau, *La educación sentimental* de Flaubert). La novela gótica (*Los misterios de Udolfo* de Radcliffe, *El castillo de Otranto* de Walpole, *Melmoth el errabundo* de Maturin). La novela de terror (*Drácula* de Stoker, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Relatos irracionalistas* de Poe, también fundador de la vertiente contraria, la novela policial racionalista, aparecida a mediados del siglo) y la novela histórica (Walter Scott, Hugo, Dumas, Manzoni, Gil y Carrasco, Palma).

Este bosquejo posibilita comenzar a describir algunos de los rasgos que conforman la personalidad genérica de la novela *El tiempo entre costuras*. Dos son los subgéneros a los que, según esto podría adscribirse, porque que se vislumbran entre sus páginas, sin que pertenezca, propiamente, a ninguno de los dos. Uno es el de novela histórica y otro el de novela de formación. Obviamente, no tal y como aparecen en pleno siglo XVIII, sino con las características que ambos subgéneros han sufrido en su evolución hasta llegar al siglo XXI, es decir una vez asumidas las transformaciones de la novela, también la tradicional, en los dos últimos dos siglos.

Como se ha dicho, tiene propiedades de novela histórica, pues el relato transcurre, sin errores documentales, en unas coordenadas espacio-temporales de un reciente pasado español. Los sucesos de la historia transcurren en Madrid desde 1911 a 1936, se intercalan bien descritos hechos ficticios con históricos,

por ejemplo, Gonzalo A. describe, sucinta, pero acertadamente, las circunstancias previas a la guerra civil (D. p. 45). En Marruecos, a raíz de las enseñanzas de Félix a Sira, este relata la historia del Protectorado y la función que tuvo España en su independencia (D. p. 201) y después, de nuevo en Madrid, Juan L. Beigbeder ofrece un resumen de su paso por el gobierno de Franco (D. pp. 435-435).

Asimismo, diferentes personajes históricos aparecen en el relato formando parte directa de los acontecimientos de la novela: Juan L. Beigbeder, Delegado de Asuntos Indígenas y Alto Comisario del Protectorado de Marruecos, quien el 12 de agosto de 1939 fue nombrado primer Ministro de Asuntos Exteriores del también primer gobierno de Franco (cargo del que fue cesado el 17 de octubre de 1940). Rosalinda Fox, amante inglesa del mismo Beigbeder y espía del Servicio Secreto Británico. Rafael Serrano Suñer, cuñado de Franco, jefe de la Junta Política de la Falange en 1936, ministro de Gobernación y uno de los principales artífices de la política en los primeros años de la dictadura. Alan Hillgarth, Agregado naval de la embajada británica en Madrid y coordinador de las actividades del Servicio Secreto Británico en España.

Tangencialmente, se nombran en los diálogos otros personajes históricos, como, el General Franco, el General Sanjurjo, Sir Samuel Hoare, la Marquesa de Llanzol, Zita Polo y José Antonio Primo de Rivera. Todos ellos referenciados en el contexto de la ficción sin formar parte directa de la acción.

Tanto personajes históricos como ficticios se integran con naturalidad en el universo del discurso, moviéndose por la historia caracterizados tal y como pudieron ser en realidad. Además, en la novela se dedican páginas enteras al relato de situaciones histórico-políticas, como la guerra del Rif, la creación del Protectorado de Marruecos y los primeros meses del gobierno de Franco con política exterior incluida. Los datos están avalados por las dos páginas de bibliografía con los que finaliza el libro.

Sin embargo, a pesar de estos distintivos propios de una novela histórica, no puede definirse como tal. Según García Landa (1992, p. 1) “la narración autorial en tercera persona va unida a esta modalidad clásica de la novela histórica, que necesita una voz autorizada”. No ocurre así en *El tiempo entre costuras*. Tampoco el desarrollo del relato está delimitado por los hechos históricos, sino por sucesos ficticios integrados en un contexto histórico determinado en el que también se integran ambos tipos de personajes. Es decir, se trata de un relato de ficción que transcurre en una sociedad históricamente documentada. Además, en la novela predominan otros rasgos que la caracterizan mejor, aunque sin duda, los datos históricos interesan al lector.

Con respecto al otro subgénero al que se ha hecho referencia, el de la novela de aprendizaje o *bildungsroman*, en *El tiempo entre costuras* pueden rastrearse huellas claramente diferenciadas que la vinculan con este subgénero. Este tipo de novela, cuyos orígenes pueden remontarse a la novela griega y a la medieval novela de caballerías, encuentra en *El Lazarillo de Tormes*, y después en *El Guzmán de Alfarache*, elementos fundamentales que cristalizarán en la que viene siendo considerada la obra prototípica del género de autoformación: *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* (1795-1796), de Goethe¹⁴. Las aventuras del héroe parten de unos esquemas iniciáticos (camino-viaje-aventura-prueba) que se van simplificando hasta llegar a (partida-iniciación-regreso). El protagonista de este género suele hacerse a sí mismo a través de las circunstancias que le toca vivir y las distintas pruebas que ha de superar tal y como sucede al personaje principal de la novela de esta tesis.

En el siglo XX Bajtín (1989) le ha llamado novela de educación y Moretti (1999) novela de formación. En la crítica contemporánea, se ha buscado una definición del subgénero que sintetice sus elementos constituyentes. Entre otros motivos, porque han entrado a pertenecer a él las novelas con protagonistas femeninos.

14 Para la historia y caracterización del género véase M. Ángeles Rodríguez Fontela (1996). *La novela de autoformación*. Kassel. Edition Reichenberger.

Para Moretti, es esencial que la evolución del personaje centre, no sólo la semántica de la novela, sino su estructura. Además, a diferencia de las novelas decimonónicas donde el protagonista es testigo de su historia, en las del XX, tal protagonista es el sujeto narrativo. El proceso de autoformación es un testimonio vivido en primera persona. El héroe rememora su vida, normalmente desde el regreso a sus orígenes, con distintos y significativos recuerdos que van estructurando la novela. Según M^a Ángeles Rodríguez Fontela:

El eje estructural de la novela de formación es la construcción de una personalidad que ha de superar, en el transcurso de la narración, un proceso iniciático –denominado aquí auto-iniciático– en aras de una nueva fase vital, el renacimiento del nuevo “yo” experimentado (Rodríguez Fontela, 1996, p. 63).

Desde el punto de vista de esta autora, prima, para el héroe, el logro de una identidad personal. Lo esencial “responde a que el individuo ficticio descubra la coherencia de su yo” (Rodríguez Fontela, 1996, p. 47). Y de ahí pasará a buscarla el lector.

De la misma forma lo ve Cipljauskaité (1994) en su obra sobre narrativa femenina contemporánea, en la que afirma que uno de los mejores ejemplos de la vuelta constante a la novela de formación, con base autobiográfica, es Christa Wolf, quien al escribir se convierte en el intento incesante de llegar a ser ella misma. En este mismo libro, la autora afirma que las novelas tempranas de la postguerra española son novelas de formación, por ejemplo, *Nada* de Carmen Laforet, *Viento del Norte* de Elena Quiroga y *Primera Memoria* de Ana M^a Matute.

Diversos estudios atribuyen como pertenecientes a las novelas de formación o aprendizaje en la novela europea, entre otras, *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906) de Musil, *Retrato de un artista adolescente* (1916) de Joyce y *Damián* (1919) de Hesse y en España, *Las cerezas del cementerio* (1910) de Gabriel Miró, *El invitado de papel* (1928) y *Lo rojo y lo azul* (1932) de Benjamín Jarnés. Seguidas también por *Nada* (1945) de Carmen Laforet y *El camino*

(1950) de Miguel Delibes, a quienes habría precedido en versión inglesa –entre 1941 y 1946 traducida al inglés por Ilsa Kulcsar, su segunda esposa, con el título *The Forging of a Rebel* – la trilogía del exiliado Arturo Barea, *La forja de un rebelde* (1951)¹⁵.

Salmerón (2002), que ha dedicado varias obras a las novelas de aprendizaje, indica que existe en ellas una temática recurrente como el carácter autobiográfico y la formación a través de la literatura. Señala también que el conocimiento y aprendizaje intelectual son su eje narrativo. Refleja como trascendental para el personaje de la novela de formación, bien la ausencia, bien la omnipresencia de los padres del personaje. Por último, indica que la figura del mentor es clave para el logro del proceso formativo y de la identidad diferencial del o de la protagonista.

En la historia que protagoniza Sira, la joven se ha criado en el ambiente del Madrid castizo, es una modista guapa, lista y trabajadora, pero tales atributos resultan insuficientes para hacer frente a su “destino”. Cuando los puntos de referencia estables de su vida, entre los que se desenvuelve con seguridad, desaparecen; queda indefensa y va a necesitar otro tipo de instrucción.

Con Ramiro, con quien que se fuga a Tánger, aprende cosas útiles para futuros episodios. “Me instruía, me enseñaba a manejar los cubiertos, a conducir su Morris, a descifrar las cartas de los restaurantes y a tragarme el humo al fumar” (D. p. 38).

Su prueba iniciática, podría ser –a largo plazo– el abandono de Ramiro y vencer la depresión en la fonda de la matutera o –si se considera como una acción determinada a corto plazo– la superación de los obstáculos que se

15 Obtenido de http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/123215/ASDB_TESIS.pdf?sequence=1. Tesis Doctoral de Aránzazu Sumalla Benito. “La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres”. Universidad de Barcelona. Y http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11520/1/ALE_21_06.pdf PENAS, E. (2009). “La vigencia de la novela de aprendizaje: un análisis de Carreteras secundarias de Martínez de Pisón y El viento de la luna de Muñoz Molina”. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela. Fecha de consulta 5. V. 2016.

presentan con la venta de las pistolas en la estación de Tánger y salir victoriosa de semejante noche (D. p. 148).

Más adelante, con la ayuda de sus amigos y su experiencia como modista, es capaz de sacar adelante dos talleres de costura; con el primero entra en contacto con la alta sociedad de Tetuán y su entorno cosmopolita, lo que le supone adaptarse deprisa y adquirir conocimientos que no posee: –... “Félix, me hizo un extraño regalo: empezó a educarme” (D. p. 199), gracias a su peculiar vecino y amigo –quien la adoctrina y asesora en formas, lecturas, cultura general y situación política– se va transformando en una mujer que aprende a desenvolverse sola en la alta sociedad. El segundo taller ya es un auténtico atelier de *haute couture* en Madrid, que utiliza como tapadera para espiar a los alemanes e informar al Servicio Secreto Británico.

Sira aprende a dirigir su vida progresivamente, pero sufre las consecuencias de tener que fingir continuamente y obligarse a adoptar apariencias postizas, aspira a unificar su identidad sin tener que recurrir a la mentira. A lo largo del relato, se impone su afán de superación para estar a la altura de las circunstancias. La narradora reflexiona en esta dirección:

“A mí no me instruyeron en nada, ni me prepararon, ni me protegieron: a mí simplemente me arrojaron desnuda a un mundo de lobos hambrientos. Pero iba aprendiendo. Sola y con esfuerzo, tropezando, cayendo y volviéndome a levantar; echando siempre a andar de nuevo: primero un pie, luego el otro. Cada vez con el paso más firme. Con la cabeza alta y la vista hacia adelante” (D. p. 610).

Es decir, que al aplicar los principios que indica Salmerón, se comprueba que *El tiempo entre costuras* es una novela narrada en primera persona, más que de carácter autobiográfico. También que a lo largo de la novela existe la intertextualidad literaria, como se verá en los apartados siguientes, pero no es prioritaria. El conocimiento y el aprendizaje son parte importante del eje narrativo, pero no lo constituyen. Además, el conocimiento que conduce la evolución de la

heroína de la novela no es únicamente de carácter intelectual, ni preferentemente literario, sino también profesional, social e incluso conlleva la madurez que se adquiere a través del sufrimiento. Continuando con la aplicación de los baremos anteriormente descritos, las figuras parentales son omnipresentes (la madre: Dolores y el padre: Gonzalo Alvarado). El tema de la búsqueda de la identidad de la protagonista está presente en casi todas sus reflexiones, si bien es una novela en la que predomina la acción sobre la reflexión. En cuanto a la figura del mentor se observa que no corresponde a un personaje único; puede considerarse como primera mentora a Candelaria, Félix constituye un mentor indiscutible en la etapa de Marruecos, también Rosalinda juega ese papel a lo largo de la novela en varias ocasiones, especialmente al final en la aventura de Lisboa, y a su madre, Dolores. Por último, el logro del proceso está narrado con nitidez al término de la novela, cuando Sira aúna sus cualidades en una sola identidad. Triunfa en su misión como espía y controla la situación ante sus superiores. “Le doy mi palabra. Mi palabra de modista y mi palabra de espía” (D. p. 615).

En definitiva, *El tiempo entre costuras* podría inscribirse entre las novelas de autoformación sin ser este el principal subgénero al que pertenece.

Volviendo de nuevo al marco diacrónico y general de los subgéneros de la novela es factible adentrarse en el siglo XIX. Auspiciados por el Romanticismo aparecen los cuadros costumbristas y novelas melodramáticas folletinescas: precisamente dos novedades editoriales de este siglo son los folletines o novelas de folletín (*feuilleton*) publicadas en los periódicos y las novelas por entregas (*three-decker*), constituyen dos muestras del éxito de la novela popular y su masivo consumo y alcance ya en estos momentos.

El Realismo y el Naturalismo serán los movimientos que consagren la práctica de la novela, la fijación e institucionalización de la palabra novelesca, además de preocuparse siempre por su estatuto teórico y técnica. El afán mimético y estilo realista en la representación del mundo, la complejidad en la caracterización de

los personajes, la longitud y morosidad narrativa, las descripciones ilustrativas minuciosas, se instauran a lo largo del siglo XIX y principios del XX a través de las novelas de Balzac, Stendhal, Zola, Spielhagen, Dickens, Tolstoi, Dostoyevski, Eça de Quiroz, Galdós, Clarín, Blasco Ibáñez, Azuela o Quiroga.

En el siglo XX la lingüística hace su irrupción en la literatura y en la narrativa en particular, “el problema del lenguaje literario es que preside toda una serie de investigaciones que se desarrollan a la par de la lingüística del siglo XX, utilizando materiales que este le proporciona” (Domínguez Caparrós, 1985, p. 14). También y con respecto al género de la novela, algunos teóricos afirman que “la novela es el único género en proceso de formación todavía no cristalizado [...] su estructura dista mucho de estar consolidada y aun no podemos prever todas sus posibilidades” (Bajtin, 1989, p. 449). Es a partir del siglo XX cuando surgen nuevas formas de concebirla, de tal modo que en el siglo pasado se ha producido “una evolución de la novela que se caracteriza por la permanente renovación de las técnicas y de los procedimientos narrativos –surgida desde la pretensión rupturista y experimental–” (Vallés Calatrava, p. 64).

Al hilo de la última cita, interesa resaltar junto a Bajtin (1989) que “la novela es el género primordial y específico de los nuevos tiempos”. Y continuar señalando de acuerdo con Vallés Calatrava (2008) que la evolución de la novela ha conllevado toda una producción de corrientes y variantes estilísticas y lingüísticas, difíciles de resumir y de deslindar, que hacen de la novela del siglo XX un verdadero y complejo mosaico.

Para Vallés Calatrava (2008, p. 66) estas novelas pueden clasificarse así:

Las novelas de la revolución, indigenistas y de dictador (Valle, Asturias, Sábato, Roa, Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa) en Hispanoamérica. Surgen asimismo nuevas tendencias estilísticas narrativas: la novela existencial (Sartre, Camus), la novela experimental (Cortázar, J. Goytisolo, Fuentes) y el nouveau roman (Sollers, C. Mauriac, Robbe-Grillet, Butor), la metanovela preocupada del propio estatuto de su escritura (Gide, L. Goytisolo), la novela

rupturista y de vanguardia (Proust, Joyce, Weiss), la novela del absurdo (Kafka, Musil), el realismo crítico y el realismo mágico (García Márquez, Vargas Llosa), la novela esteticista, la novela urbana, la novela autobiográfica, etc.

Son un tipo de novelas que la crítica literaria antepone en su análisis, lógicamente y a pesar de la posible renuencia que despiertan en las mayorías, por sus aportaciones al género novelístico y por su necesidad de clasificación.

Además del fenómeno de la novela experimental y compleja, se produce también en el siglo XX, impulsado por el dispositivo editorial y comercial, un gran desarrollo de la narrativa popular. En ocasiones, este hecho puede ir en paralelo al mundo artístico o al científico. Sin embargo, lo que se continúa produciendo es, al fin y al cabo, novela. Se siguen escribiendo novelas de corte tradicional “fundamentalmente ligada a las fórmulas de la literatura popular y a la variedad temática de las intrigas (novela policiaca o de aventuras, realista de acción o de personaje, histórica...)” (Vallés Calatrava, 2008, p. 65).

Algunos temas que habían surgido en el siglo XIX se desarrollan y expanden dando lugar a nuevas estructuras. Por ejemplo, del melodramático relato sentimental surge la novela rosa y de la policiaca, la de espionaje. Se desarrolla también la novela de ciencia ficción y la de terror. Este tipo de géneros inundan los mercados, promocionados por las editoriales que buscan entretenir a un público lector que busca la evasión.

En este grupo de novelas es donde se ubica la novela *El tiempo entre costuras*, sigue la trayectoria del género que se ha popularizado y con su bagaje histórico se integra en el mundo de la acción y el suspense a través de las aventuras de la protagonista.

Por ello, la adscripción de *El tiempo entre costuras* a un único subgénero no parece posible. Puede decirse que se trata de una narrativa con función lúdica, prolongación de la novela tradicional y con rasgos pertenecientes a varios subgéneros.

Con respecto a su posible definición como novela de espionaje, cabe señalar que hasta la página 370 no comienza propiamente la intervención directa del espionaje, si bien ha habido un conato propiciado por Marcus Logan –el espía masculino de la novela– en la fiesta a la que asiste Serrano Suñer. La autora ha manejado la intriga con precisión, tanto en ese suceso, como en el que la protagonista con la ayuda de su amiga Candelaria, acude de noche a la estación de Tetuán con las pistolas atadas al cuerpo y cubierta con un *jaque* de mora para vender clandestinamente las armas y lograr el dinero suficiente que le permita instalar el taller de costura e iniciar su nueva e independiente vida. Existe la intriga y el suspense, pero los espías, como tales, tardan en aparecer, por lo que se podría hablar de novela de intriga a lo largo de toda la novela y de espionaje a partir del capítulo 15.

También las relaciones amorosas, incluso pasionales, aparecen como tema subyacente a lo largo de la novela, pero tampoco determinan la ficción narrativa como para incluirla dentro del subgrupo de novela romántica o rosa.

Carmen Bobes (1993) clasifica la novela según las tres funciones que, a lo largo de la historia, la crítica literaria le ha otorgado. En primer lugar, la novela tiene una función cognitivo-reflexiva, en la que el hombre busca una explicación del mundo y de sí mismo; en segundo lugar señala la función ético-social, “la novela como confirmación, modificación o negación de las normas vigentes en una sociedad, novelas que ofrecen al individuo de esos grupos sociales, un medio para afianzar su personalidad moral, mostrándoles su coherencia interna” (Bobes 1993, p. 19) y refleja también la función de las narrativas que observan la función lúdica y hedonística de la novela:

El lector busca placer en las novelas que presentan un mundo concorde con sus capacidades y experiencias sentimentales, vivenciales, emocionales, etc. ya que los procesos de reconocimiento producen satisfacción en el lector, [...] en relación con la función hedonística de la novela, podemos encontrar la tendencia antropológica hacia el juego que justificaría tipos de novela de intriga,

policiacas, laberínticas, etc. y la tendencia a crear tensión [...] (Bobes, 1993, p. 19).

El tiempo entre costuras se distingue entonces, como una novela popular con función lúdica, que es posible adscribir a un subgénero híbrido en el que sobresalen aspectos pertenecientes a uno y a otro, al hilo de una buena historia. Entre ellos están la novela histórica, de espionaje, romántica y de aprendizaje.

A lo largo de toda la narración, una peculiaridad cobra ventaja sobre las características de los demás estereotipos, lo que conduce de nuevo a la premisa de la documentación. En todos los sucesos que aborda, se basa en hechos y datos constatables, desde las distancias más pequeñas que recorren los personajes, a cualquier acontecimiento de carácter histórico o social, el nombre de las calles y las casas con sus correspondientes números e incluso las calidades de las telas, marcas de coches, perfumes, bebidas o tabaco. Los detalles más ínfimos responden a un minucioso estudio y documentación de la realidad social de la época que intenta reflejar. En una entrevista al escritor colombiano Mauricio Vargas, publicada en *El País*, se destaca "Son los pequeños detalles los que enriquecen una novela, dijo la autora [de *El tiempo entre costuras*] al explicar que la descripción completa de los lugares, ambientes y situaciones da un valor añadido a una historia"¹⁶.

16 Obtenido de http://economia.elpais.com/economia/2014/05/05/agencias/1399254089_716237.html
Entrevista en la Feria del Libro de Bogotá (5.V.2014). Fecha de consulta el 23.IV.16.

2.4. El paratexto de *El tiempo entre costuras*

En este apartado se atiende al análisis de los elementos paratextuales de *El tiempo entre costuras* ya que cada uno de ellos parece tener una función precisa que contribuye a conocer mejor la novela.

Para Genette (1989), que fue el principal crítico que se ocupó del paratexto, este se compone de: “Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas”.

Son una serie de formas constitutivas externas que se centran en primer lugar en lo que se ha dado en llamar “*el diseño editorial*: capítulo (epígrafe, parágrafo o párrafo); dedicatoria (dedicatoria intradiegética); explicit/ incipit; prólogo (exordio) o proemio/ epílogo; título (epónimo, subtítulo) (Álamo Felices, 2013, p. 1).

Posteriormente han sido muchos los investigadores que han tratado estos aspectos en narrativa, porque, si bien como reconoce Álamo el paratexto ha existido siempre en todas las obras de la literatura, ha sido a partir de la narratología cuando se plantea su estudio en relación al discurso textual de la obra en sí. Como dice este mismo autor, es necesario “reconocer la estructura paratextual y el funcionamiento de la misma como clave identificadora, descriptiva y apelativa textuales. Esto es, todo su dispositivo autoral y pragmático que viene a convertirse en una de las razones de ser del texto novelesco” (p. 7).

En este sentido se propone su estudio, pues el paratexto ayuda a identificar y reconocer aspectos de la obra que se lee y puede estrechar la distancia entre el lector y el autor o viceversa.

El lector de *El tiempo entre costuras* encuentra al comienzo de la novela:

Una división en cuatro partes, que se anuncian en una página dedicada al *Índice*, en la que se señalan cada una de ellas –en mayúsculas y en negrita–. Debajo se consigna el número de la página en la que termina. Continúa el *Índice*, con el *Epílogo* en minúscula y sin negrita, también con el número de la página en el que finaliza debajo, y del mismo modo la *Nota de la autora* y la *Bibliografía*.

A cada parte dedica una hoja en blanco que titula “PRIMERA PARTE” y así sucesivamente hasta la cuarta. Cada una de las partes contiene capítulos más breves que van encabezados únicamente por el número, sin título.

La Primera parte la componen 15 capítulos, numerados en el centro de la página de inicio y argumentalmente van desde el comienzo de la narración hasta que el comisario acepta sin poner trabas que Sira se dedique a su taller de costura en Tetuán. En la Segunda parte, del 16 al 32, se dedican 15 capítulos dedicados a que la protagonista ponga en marcha el taller de Tetuán hasta la despedida de Marcus Logan de Marruecos. La tercera parte del 33 al 43, comienza un poco antes de que Rosalinda plantea a Sira dedicarse al taller en Madrid para trabajar como espía del Servicio Secreto Británico y termina con la visita de Ignacio –su primer novio– a la casa-taller de la espía en Núñez de Balboa. Los veinticinco últimos capítulos representan la cuarta parte, en ellos se narran las peripecias de Arish Agoriuq como espía en Madrid y la relación con su padre en la alta sociedad del Madrid de 1941, su última misión en Lisboa y el desenlace amoroso con el agente británico Marcus Logan.

Junto a la división en partes y estas a su vez en capítulos, se observa también la ausencia de títulos y subtítulos, lo cual comporta una deliberada sencillez buscada por la autora. La división en tres partes estructura el relato, pero no rompe la tensión narrativa ya que no supone grandes saltos temporales, ni argumentales, otorga al lector la posibilidad de hacer una breve parada.

La segmentación en partes y en capítulos determina la distribución para avanzar en el discurso. En ocasiones, sobre todo al inicio de cada capítulo, utiliza

un recurso narrativo temporal que sirve para asegurar el dominio de la voz narradora sobre el discurso y que consiste en iniciar el capítulo con la técnica de la prolepsis o *flash-forward*; radica en mostrar los acontecimientos en prospectiva, anticipándolos en algún punto sorprendente, para después retroceder y narrar lo que falta hasta llegar ahí; este recurso temporal resulta entretenido para el lector.

El punto en el que suele situarse la voz narradora le concede una mayor perspectiva temporal dentro de la que ya tiene. Por ejemplo, el modo de finalizar el capítulo 1:

“Cómo podríamos ser conscientes de que con aquel acto tan simple, con el mero hecho de avanzar dos o tres pasos y traspasar un umbral, estábamos firmando la sentencia de muerte de nuestro futuro en común y torciendo las líneas del porvenir de forma irremediable” (D. p. 22).

A continuación, la forma de comenzar el capítulo 2: “No voy a casarme con Ignacio, madre” (D. p. 23).

Todo el relato de la entrada en la tienda de máquinas de escribir, el encuentro con Ramiro y su enamoramiento hasta llegar a la ruptura de su compromiso, será relatado con detalle posteriormente.

Este recurso será detalladamente comentado en el apartado correspondiente al análisis del tiempo en la novela.

En lo que se refiere a la longitud de los capítulos, estos no tienen uniformidad, unos resultan más largos que otros, aleatoriamente. El último capítulo 69, pretende causar más efecto y se compone de apenas una cara y media (D. pp. 616-617).

Se adjunta Tabla 1 de los capítulos de la novela.

Tabla 1. Capítulos, nº de páginas y partes de *El tiempo entre costuras*

Cap.	Páginas	Nº pag.	Partes
1	13 - 22	9	
2	23- 35	12	
3	36 – 54	16	
4	55 – 61	6	
5	62 - 73	11	
6	74 - 89	15	
7	90 - 101	11	
8	102 - 109	7	
9	110 - 121	7	
10	122 - 134	14	
11	135 -149	12	
12	150 - 152	2	
13	153 - 160	17	
14	161 - 168	7	
15	169 - 183	15	Final de la 1 ^a parte
16	187 - 203	15	2 ^a parte
17	206 - 217	11	
18	218 - 224	7	
19	225 - 229	4	
20	230 - 236	6	
21	237 - 241	5	
22	242 - 250	9	
23	251 - 254	4	
24	255 - 264	9	
25	265 - 289	8	
26	274 - 289	14	
27	290 - 294	4	
28	295 - 304	10	
29	305 - 314	9	
30	315 - 327	12	
31	328 - 334	8	
32	335 - 342	12	Final de la 2 ^a parte
33	345 - 349	4	3 ^a parte
34	350 - 360	10	
41	424 - 442	18	
42	443 - 449	6	
43	450 - 466	16	Fin de la 3 ^a parte
44	469 - 474	15	4 ^a parte
45	475 - 482	12	
46	483 - 487	5	
47	488 -494	6	
48	495 - 499	4	
49	500 - 504	4	
50	505 - 510	5	
51	511 - 516	5	
52	517 - 526	9	
53	523 - 526	3	
54	527 - 531	5	
55	532 - 538	6	
56	539 - 544	9	
57	545 - 550	5	
58	551 - 554	4	
59	555 - 565	10	
60	566 - 570	4	
61	571 - 578	7	
62	579 - 583	5	
63	584 - 586	2	
64	587 - 599	12	
65	591 - 597	6	
66	598 - 602	2	
67	603 – 607	4	
68	608 – 615	7	
69	616 – 617	1	

Fuente: Elaboración propia

Una vez visto como la obra se divide en partes, y estas a su vez en capítulos, para formar una estructura que guarda relación con la idiosincrasia de la novela, es posible volver al *Índice*, en esa página no aparece ningún prólogo; el final de la novela se cierra después de las cuatro partes a las que se ha hecho referencia con el *Epílogo*, su singularidad radica en que continúa siendo narrado por Sira, quien lo inicia a modo de conclusión de todo el relato anterior: “Ésta fue mi historia o al menos así la recuerdo...” (D. p. 619).

Este *Epílogo* tiene dos funciones, una es contar cómo termina la vida de los personajes históricos que han aparecido a lo largo de la trama (Beigbeder, Rosalinda Fox, Hillgarth, Serrano Suñer) para lo que la autora implícita, María Dueñas, ha recurrido a la documentación consultada que figura en la Bibliografía.

“Éste fue el devenir de aquellos personajes y lugares que algo tuvieron con la historia en esos años turbulentos. Sus trajines, sus glorias y miserias constituyeron hechos objetivos que en su día llenaron los periódicos, las tertulias y los corrillos y hoy pueden consultarse en las bibliotecas y en la memoria de los más viejos” (D. p. 630).

Incluye también el relato del fin del Protectorado, en este, sin abandonar el uso de un lenguaje documental, se combina el dato histórico con los recuerdos familiares de la escritora.

“El 7 de abril de 1956 [...] el Protectorado llegaba a su fin [...] para decenas de miles de españoles comenzó el drama de la repatriación. Familias enteras de funcionarios y militares, de profesionales y empleados y dueños de negocios desmantelaron sus casas y emprendieron rumbo a una España que apenas conocían ya. Atrás dejaron sus calles, sus olores, memorias acumuladas y a sus muertos enterrados” (D. p. 630).

La otra función de este *Epílogo* es relatar el ficticio final del resto de los personajes:” Un tanto más difuso fue el futuro de todos los que supuestamente estuvimos junto a ellos a lo largo de esos años” (D. p. 630). La autora, en su voz narradora, hace un guiño a la imaginación del lector y ofrece distintos desenlaces para los personajes inventados. De modo especial plantea varias opciones para la pareja de protagonistas: “En cuanto a Marcus y a mí, quizá nuestros senderos

se separaron cuando la guerra se acabó. Pudiera ser que decidiéramos recorrer juntos el resto del camino [...] tal vez ni siquiera llegamos a existir" (D. p. 631).

En la *Nota de la autora*, esta hace referencia a sus conocimientos de la vida académica y a sus convenciones, que justifican las dos páginas de la bibliografía incluida al final de la novela. Ambas, *Nota* y *Bibliografía*, se nombran en el *Índice*. En la *Nota de la autora* figura la relación de agradecimientos a quienes facilitaron los datos en su trabajo de documentación y otro tipo de agradecimientos personales y entrañables que concuerdan con sus datos biográficos. Todos estos elementos constituyen la página del *Índice*.

Seguidamente viene la *Dedicatoria*, en la que la autora abre su intimidad al lector, función habitual que tienen las dedicatorias. Esta nos traslada al ámbito espaciotemporal que ha querido rescatar para esta novela:

“A mi madre, Ana Vinuesa.

A las familias Vinuesa Lope y Álvarez Moreno, por los años de Tetuán
y la nostalgia con que siempre los recordaron.

A todos los antiguos residentes del Protectorado español en Marruecos
y a los marroquíes que con ellos convivieron”.

(*El tiempo entre costuras*. Dedicatoria)

Tal y como se constatará a lo largo del trabajo, las dos ciudades de Marruecos, Tánger y Tetuán conforman, a lo largo de la novela, un escenario ligado a una memoria especial, ambas origen de gratos recuerdos, amistades, clima agradable, costumbres y objetos apreciados.

La dedicatoria [...] desempeña, pues, una doble función: por un lado es un reconocimiento de deuda y un homenaje dirigido al destinatario de la dedicatoria, y por otro lado, de cara al lector, funciona como condicionante de la lectura y descodificación del texto ya que establece una relación directa entre, por una parte, el destinatario de la dedicatoria y/o su obra y, por otra

parte, el contenido de la obra que el lector está invitado a interpretar teniendo en cuenta esta relación (Sabia, 2005, p. 11).

Las páginas donde se alude directa o indirectamente a esta zona, la descripción se esclarece por el recuerdo y la nostalgia. Cabe destacar, además, que esta parte de la historia despierta en los lectores una mayor curiosidad por menos conocida.

El último elemento paratextual significativo es el *Título*.

El tiempo entre costuras es un título cargado de simbolismo y se relaciona directamente con el contenido de todo el universo discursivo. La historia de la protagonista está estrechamente ligada al mundo de la costura que, desde diversos ángulos, se enlaza hábilmente a lo largo de toda la trama. Se trata de un título metafórico e identificador de la novela, por lo tanto, bien elegido por la autora.

Carlos Reis (1981) señala seis tipos de títulos que pueden recogerse en una obra, el número 5 hace referencia a la “aparición de símbolos constituidos por entidades u objetos citados en el texto (*El diablo meridiano*, de L. Mateo Díez)”. Este es el que mejor se adecua al de *El tiempo entre costuras*. En él figura la costura como símbolo. La costura se convierte en eje sobre el que se vertebría el tiempo del relato y por lo tanto sirve de principal punto de apoyo temático para la evolución de la protagonista, triunfa profesionalmente a medida que se integra en el mundo de la costura, siempre resultado de un trabajo realizado con propias manos e instrumento para su servicio de espionaje. El título define una metáfora plástica del conjunto de la narración.

Así pues, los elementos paratextuales de la novela resultan claves para identificarla. Todos ellos conforman el soporte de un relato dinámico y ameno que, desde la *Dedicatoria* hasta el *Epílogo*, buscan despertar el interés del lector hacia una historia determinada con capacidad para evocar a la vez, cercanía y misterio.

2.5. Método de análisis para la novela

Antes de continuar detallando más rasgos que ayuden a especificar las características de *El tiempo entre costuras*, parece conveniente dedicar un apartado al análisis literario que, en general y a partir de la narratología, se viene utilizando para los textos narrativos desde el siglo XX. Este método de análisis se empleará a lo largo del presente trabajo, tanto para estudiar la novela como su adaptación al medio audiovisual, por consiguiente, es pertinente resumir en líneas generales, en qué consiste, aunque después se vaya concretando a lo largo de la investigación.

El análisis literario a lo largo del siglo XX se torna enormemente teórico. El despliegue de los distintos postulados sobre Teoría Literaria a los que se asiste en este siglo es la causa del desarrollo prioritario de otras ciencias que encuentran su especial definición a lo largo del siglo pasado: la sociología y la psicología, pero principalmente la lingüística y la filosofía del lenguaje.

Domínguez Caparrós (2011) sintetiza la trayectoria de la teoría literaria en el siglo XX de tal manera que facilita distinguir: “las escuelas que se caracterizan por su estudio inmanente de la literatura y cubren el vacío dejado por la poética clásica y clasicista, después de la crisis del siglo XIX” (p. 28). Según este autor, formarían parte de este grupo el *Formalismo ruso* y las *escuelas estructuralistas* de M. Bajtín, quien desarrolló posteriormente la teoría literaria rusa con la *semiótica*. También *La escuela de Praga*, el formalismo americano *El New Criticism* y la *Nouvelle Critique* francesa. Todos los autores que se integran en estas corrientes efectúan análisis estructuralistas de la obra literaria desde una perspectiva lingüística y algunos como W. Propp, Teodorov y Genette han elaborado importantes aportaciones a la crítica con sus teorías sobre la narración y la sintaxis de la literatura.

Como también indica Domínguez Caparrós (2011), a lo largo de este siglo las corrientes de la crítica han sido diversas, a raíz de la crisis del estructuralismo, otras corrientes como la pragmática y la estética del espectador, han ido cobrando protagonismo y se caracterizan por la aplicación al estudio de la

literatura de una teoría exterior (psicología, sociología, y feminismo). Las últimas tendencias buscan interpretar el sentido del texto desde explicaciones exteriores al mismo.

Sin embargo, es de esas aportaciones de las corrientes de teoría literaria de la primera mitad del siglo XX y sintetizando la complejidad de estas, de donde han emergido una serie de conceptos, actualmente consolidados, que se emplean en el análisis de la narrativa. Desde una perspectiva lingüística, los estructuralistas fueron los que proporcionaron a la literatura dicha terminología, partieron de los formalistas rusos Shklovski, Eichenbaum, Tomashevski y Propp quienes concebían la razón de ser del análisis literario a partir de la inmanencia del texto, sin tener en cuenta ningún otro tipo de consideraciones, de orden sociológico, personal o biográfico del autor. Estos autores ya diferenciaron en el primer tercio del S.XX entre fábula (lo que ha ocurrido) historia y sujeto (*syuhzett*), el modo cómo el espectador llegará a conocerlo (discurso).

Décadas después, ya pasada la segunda mitad del siglo XX., los estructuralistas franceses como Barthes, Todorov, y Genette se plantearán trabajar en dos niveles, el de la historia y el del discurso. Con respecto a esta dicotomía G. Genette (1989) sostiene lo siguiente:

el análisis del discurso narrativo será pues para nosotros, esencialmente, el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración, (y en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración (p. 83).

Por lo tanto, de la definición narrativa si “alguien cuenta una historia a alguien”, se obtienen dos elementos: uno, la *historia*, que define el material-objeto y responde a “una serie de acontecimientos ligados de una manera lógico-causal, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados y/o sufridos por actores-personajes” (Bal, 1990, p. 14) y el *discurso* que responde al procedimiento por el cual el lector conoce esos acontecimientos, su disposición narrativa y su concreta elocución.

Detallando más, en el discurso se contemplan los llamados pactos narrativos (es decir, las relaciones de quien o quienes narran con el que escucha o lee), como lo que podríamos llamar las “figuras de la narración”, el procedimiento retórico de esa disposición y elocución narrativa: la focalización o punto de vista, la voz, la modalidad de discurso elegido y la temporalidad que administra dicha narración. (Pozuelo Yvancos, 2003, p. 233).

Resumiendo, los niveles que integran la historia son los acontecimientos lógico-causales (es decir, la acción que se narra), los personajes (como ejecutores de esa acción) y el espacio o ambientación en que se mueven esos personajes.

Los que integran el discurso como señala Pozuelo Yvancos son específicos “de la forma de la expresión narrativa, que han incidido especialmente en la narración literaria: la focalización, la voz, la modalidad, el tiempo” (p. 233).

Los distintos niveles, primero en el discurso y después en la historia, constituirán las vías de análisis del presente trabajo, tanto en la novela como en la serie televisiva, ambas consideradas como procesos narrativos.

2.6. *El tiempo entre costuras* desde un enfoque pragmático

Al mismo tiempo, quedan pendientes de remarcar una serie de rasgos de *El tiempo entre costuras* que, como diría Bobes (1992), “van más allá de la inmanencia textual de la Sintaxis y de la Semántica semióticas” (p. 247), porque pertenecen al proceso de comunicación literaria. Por lo tanto, al entrar en juego el contexto social y el lector, destacan algunos rasgos concernientes al enfoque pragmático de la novela:

[que] estudia las relaciones que el texto establece con su contexto, canalizadas a través de los sujetos reales en el proceso de comunicación, el autor y el lector, y enmarcadas en los sistemas culturales que la envuelven y en los que adquiere sentido en el momento de su creación o de su lectura (Bobes, p. 247).

Esta es la primera ocasión de referirse, en concreto, a la capacidad de comunicación de *El tiempo entre costuras* señalada al inicio del presente capítulo.

En este sentido, cabría subrayar una primera característica de la novela, que es su visualidad. Sánchez Noriega considera que existen novelas *filmables* como *El tercer hombre* de Graham Greene de quien afirma que ya escribió esta novela pensando que se adaptaría al cine. Incluso afirma, e indirectamente corrobora la tesis que se subraya aquí y que “también se ha hecho más frecuente con los *best-sellers*” (p. 38). En las descripciones de tales novelas filmables se percibe la influencia del cine por el tipo de referencias que hace el autor en su discurso como, por ejemplo:

“En mi memoria conservo intacta la imagen del escenario: la habitación revuelta, el armario vacío, la luz cegadora entrando por la ventana abierta y mi presencia sobre la cama deshecha, sosteniendo la carta con una mano” (D. p. 52).

O más adelante:

“...por la mente se me habían cruzado mil imágenes conformando secuencias distintas con un solo protagonista: el hombre de Larache. En una de ellas [...]”

En otra muy distinta [...]. En medio de las dos premoniciones cabían mil secuencias más (D. p. 149).

Además, y para continuar comentando el rasgo de la visualidad en *El tiempo entre costuras*, Sánchez Noriega menciona en su obra al escritor Luis Goytisolo, quien en su discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua en 1995, aludió a estas características en las novelas del siglo XX revelando “la visualidad de las descripciones, el carácter enunciativo y coloquial de los diálogos y una estructura narrativa articulada en secuencias” (Goytisolo, 1995 p. 25)¹⁷.

Con respecto a las descripciones de la novela, en ocasiones, expresan una especial luminosidad:

“Me dirigí al salón medio en penumbra. Tres balcones cerrados y protegidos por contraventanas de madera pintada de verde frenaban la luz del día. Las abrí una a una y el otoño marroquí entró en la estancia a chorros, colmando las sombras de dulces augurios” (D. p. 118).

El carácter enunciativo y coloquial de los diálogos es una característica que responde al estilo realista de la narración. Cada diálogo se adapta al máximo al registro social de los hablantes y está escrito como si fuera el guion de un audiovisual:

“y yo le he dicho...
– Que venga aquí para que le cosa yo– adelanté.
– ¡Pero ¡qué dices, muchacha, tú estás majareta! Aquí no puedo meter a una gachí así, que esas señoronas se juntan con las generalas y las coronelas, y están acostumbradas a otras cosas y a otros sitios, no sabes qué estilo se gastaba la alemana y el parné que debe tener” (D. p. 111).

También su estructura narrativa dividida en capítulos cortos, a la que se ha aludido en el apartado de la paratextualidad, facilita la división en secuencias

17 Discurso de Ingreso en la Real Academia de la Lengua (29.I.1995). Luis Goytisolo. El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea.

a la que se refiere Goytisolo. Los sucesos se encadenan causalmente, como en una película, de principio a fin.

Otro rasgo que fomenta la comunicación con el lector es el léxico empleado en el discurso. La narradora utiliza de modo habitual un vocabulario de frases hechas, refranes y locuciones: "...a manos llenas". (D. p. 189), "el perejil de todas las salsas". (D. p. 363), "los ojos como platos".(D. p. 332), "haciendo de tripas corazón" (D. p. 362 y p. 552), "liarse, como un turbante moruno, la manta a la cabeza", (D. p. 366), "como agua de mayo" (D. p. 367), "mientras él ponía una vela a Dios y otra al diablo", (D. p. 144) "como si ser el objeto de los afectos de un hombre rico y atractivo fuera para mí el pan nuestro de cada día" (D. p. 533).

El uso de estas locuciones -verbales y adverbiales- y de dichos del español, además de caracterizar al personaje narrador, sintetiza la expresión, transformándola en coloquial y cercana.

A lo largo del relato, se reproducen también registros y variedades del habla, en los diálogos. La autora busca intencionadamente la función comunicativa de la lengua:

"Ya has visto que lo de encontrar una colocación está muy complicadísimo, así que a mí me parece..." (D. p. 107)

El origen andaluz de Candelaria queda reflejado en la construcción morfosintáctica, más que en la fonética, integrándose con naturalidad en la conversación.

Aparece también un nutrido grupo de personajes con acento extranjero y uso de palabras o frases enteras en otro idioma; estos personajes se van convirtiendo en amigos íntimos de la protagonista y por lo tanto vinculados a la trama. Uno de los recursos empleados por la autora –siempre a través de su narradora– es introducir en el discurso los términos pertenecientes a otro idioma, sin emplear la cursiva. Llama la atención en los diálogos con Rosalinda Fox, en los que esta usa hasta tres idiomas: "la boca llena de palabras que entremezclaban [...] el inglés, el español y el portugués" (D. p. 558).

El efecto es el siguiente: “Una vez aquí pasé una larga temporada again en London y después otro longo período en Suiza. Err...Later, otro año en Portugal” (D. p. 211).

En el texto se muestran, desde largas conversaciones con la amiga británica, hasta expresiones fortuitas “Oh, ¡wonderfully! –dijo sarcástica–” (D. p. 311).

O bien pone en boca de Marcus Logan la expresión en inglés “My goodness –murmuró en su lengua– ¿cómo lo has averiguado?” (D. p. 326).

Las expresiones en otro idioma figuran a mitad de una conversación, integrándose de modo natural en la misma y por lo tanto no aparecen en cursiva.

Tampoco están señalados en cursiva los rasgos fónicos del árabe representados en el acento de su ayudante: “Siñorita, tú no preocupar; Jamila lava, Jamila plancha la ropa de siñorita” (D. p. 97). En este caso, el error de carácter intralingual (por influencia de la lengua materna), que se suele cometer en la transferencia del árabe al español, está asumido en el diálogo con el fin de que el hablante resulte más cercano. Se pone de manifiesto el conocimiento de la autora en las teorías de enseñanza en lenguas y su dominio del uso de las mismas en diversos contextos comunicativos¹⁸.

Por contraste, en un diálogo entre Sira y Rosalinda se aprecia el empleo de la cursiva, la segunda le pregunta cómo se pronuncian determinadas palabras en español: “Señalando los figurines me preguntó cómo se decía *bordado* en español, cómo se decía *hombrera*, cómo se decía *hebillas*” (D. p. 208). Los términos se utilizan en otro contexto, la impresión es de estar asistiendo a una clase de aprendizaje de español.

Del mismo modo, en otro momento (D. p. 20) Félix le ha aleccionado sobre una serie de expresiones en francés que, en su opinión, le conviene utilizar con sus clientas, en esta ocasión, ¿también aparecen en letra cursiva *vous*

18 Gabriela Vázquez. (1999) *¿Errores?; Sin falta!* Madrid. Edelsa (p. 38) La autora ofrece una tipología de los errores y sus causas que se cometen en el aprendizaje de lenguas extranjeras.

permettez?, *voilà tout, gens du monde, très chic*, pues en este caso, este vocabulario necesita distinguirse de algún modo.

Adopta la cursiva fuera de los diálogos para describir cómo es el “castellano suave y viejo de otra cadencia, *hadreando* con su ritmo melodioso en haketía, con palabras raras, antiguas: *mi wueno, mi reina, buena semana mos dé el Dió, ansina como te digo que ya te contí*” (D. p. 187).

Y también para indicar algunas palabras determinadas como por ejemplo al referirse al *rouge* de labios (D. p. 488), o algunos lugares oficiales extranjeros el SOE *Special Operations Executive* (D. p. 372). Cuando cita el título de una obra literaria *La montaña mágica* (D. p. 233). El apodo con el que llaman a Gonzalo sus amigos ingleses, *old boy* (D. p. 489), y durante la estancia de Sira en Lisboa, la cursiva sirve para enfatizar la palabra *chauffeur* (D. p. 517).

Estos ejemplos indican que el uso de la cursiva es intencional, con independencia de la norma ortográfica que seguramente conoce. Se puede alegar que la autora busca acortar distancias, con respecto al lector, mediante la disminución del uso de la letra cursiva en su texto¹⁹.

En los monólogos “narrativos” de la protagonista son habituales el uso de onomatopeyas coloquiales: “sino que también logré, tachán, tachán, sacarme de la chistera un pasado. “(D. p. 203). “Y como premio, pum: el mejor ministerio para el señor” (D. p. 352) y “clic, un escalofrío me recorrió la espalda” (D. p. 601); la función de estas partículas es conferir al relato una mayor dosis de naturalidad. Estos sonidos pertenecen a la comunicación no verbal, la escritora no emplea signos de admiración en estas ocasiones. Su intención, al introducir este tipo de expresiones, es producir un discurso similar al oral aportando más realismo comunicativo al conjunto de lo narrado.

19 Fuente de la González, M.A (2011). “Nueve problemas de puntuación de *El tiempo entre costuras* de María Dueñas”. Revista pedagógica N.º 24 207–224. En este artículo se hacen una serie de observaciones críticas sobre el uso de la letra cursiva y signos de puntuación en la novela. La tesis de este artículo parece discutible.

Las referencias culturales –literatura, cine, música y arte (relacionado con el mundo de la moda)– que María Dueñas selecciona para su novela sirven para integrar mejor la historia en su contexto social.

Se nombran una serie de obras literarias a lo largo aprendizaje de Sira, por ejemplo, en el modo caótico que tiene Félix de facilitar la enseñanza socio-cultural de Sira, aparece Scott Fitzgerald (D. p. 200). Más adelante “Como Hans Castorp en *La montaña mágica* de Thomas Mann” (D. p. 333) y “Tuvo nombre de mujeres y llegó entre dos tapas: *Fortunata y Jacinta*” (D. p. 368). Hillgarth cita las obras inglesas que suelen servir de código a los espías “Yeats, Milton, Byron, Tennyson. Bien nosotros vamos a intentar hacer algo distinto” (D. p.393).

Del mundo musical, es también Félix quien le lleva a descubrir el jazz y Josephine Baker. El jazz ambienta más ocasiones, cuando Rosalía le propone ser espía (D. p. 372). Aparecen también mencionadas las canciones de época “*Aquellos ojos verdes*” y “*el manisero*” (D. p. 475 y p. 476).

Las referencias cinematográficas, están al servicio de la época que se quiere reflejar. Así el musical americano *Sombrero de Copa* (Fred Astaire) es nombrado por Félix para desprestigiar las películas que llegan en tiempos de guerra, “*La hermana San Sulpicio y D. Quintín el amargao*”(D. p. 228) y, en consonancia con el momento de tensión, cuando a Sira la siguen y entra en un cine a ver la película *Rebeca* (D. p. 445).

También el arte y la pintura están representados a través de Félix, con Fortuny, las vanguardias “Schiaparelli la musa de los surrealistas, qué interesante. Me apasiona el surrealismo ¿a usted no?” (D. p. 175) dice Félix y Sira: “Nunca logró convencerme para transformar mi taller en un estudio de experimentación surrealista en el que las capelinas tuvieran un teléfono por sombrero” (D. p. 201) y en el exotismo de la moda.

La mayoría de estas referencias sirven al contexto social de la novela y alimentan el ambiente cultural y social del texto.

En conclusión, las reflexiones anteriores llevan a considerar la novela *El tiempo entre costuras* como un texto narrativo de estilo realista y visual que procura entrar en comunicación con el lector, a través de la temática como de la tipología del lenguaje. La novela se adscribe a un subgénero híbrido en el que, junto con la acción, prevalece la descripción detallista y el hecho documental de la época social y política en la que se narra. Puede afirmarse que contiene rasgos pertenecientes a varios subgéneros, de novela histórica, espionaje e intriga, romántica y de formación. Tanto su texto como su paratexto revelan un modo expresivo elaboradamente sencillo, humano y cercano. Una cita de la propia autora resume el tipo de discurso que persigue²⁰:

“Yo intento aplicar lo mismo que aprecio en los textos de mis alumnos: coherencia y cohesión textual, coordinación y subordinación moderadas, manejo de un vocabulario rico...Además, la vida académica proporciona unas tablas estupendas para abordar la tarea de escribir con disciplina y rigor.”

20 Obtenido de <http://www.lahistoriaenmislibros.com/entrevista-a-maria-duenas-autora-de-el-tiempo-entre-costuras/> respuesta a la pregunta ¿Qué tiene que ver tu trabajo como profesora titular en la Universidad de Murcia con tu vocación literaria? ofrecida por María Dueñas a Eva Martín en una entrevista para su blog. Fecha de consulta 15.I.2017.

CAPÍTULO 3. TRAYECTORIA DEL CONCEPTO ADAPTACION

El traspase de las historias de ficción de un medio a otro, en todo tipo de soportes y en cualquier dirección, se ha convertido en una realidad cultural contemporánea. Del mundo literario (teatro, poesía, novela, cuento, cómic) se adaptan obras al, cada vez más diversificado, mundo de la imagen (cine, televisión, vídeo, vídeo-juegos) sin olvidar el mundo de la pintura y de la música (ópera, etc.). Las historias de ficción nutren las distintas realidades artísticas (Sánchez Noriega, 2000). Además, la variedad de soportes digitales facilita su rápida difusión.

El estudio de esta “migración interartística” como la denomina Paz Gago (2015) conlleva a juicio de este autor, interesantes consecuencias intersemióticas, pues cada vez son más los análisis de estos procesos creativos.

Pedro Javier Pardo García (2010) distingue entre nociones como la de transficcionalidad (para dar cuenta del traspase de esos materiales entre los diversos medios que les sirven de soporte) y transescritura (para nombrar el conjunto de operaciones necesarias con el fin de adecuar tales materiales a los nuevos formatos). “Éramos conscientes de la insuficiencia del término “adaptación” para designar el heterogéneo número de prácticas que se acogen a él” (Pérez Bowie, 2008, p. 10) resume este autor para indicar la tesis que defienden en la investigación sobre el proceso de la adaptación²¹.

Por este motivo, antes de concretar el contenido del capítulo actual, conviene precisar, que en el presente trabajo, se ha limitado el campo de análisis al de las transposiciones de la novela a la televisión y que el texto audiovisual analizado se emitió en un formato específico. En cuanto a la producción, se realizó una importante inversión económica, escenarios naturales y cámaras digitales²². En cuanto a la recepción, los espectadores la disfrutaron en un formato televisivo, con el cúmulo de diferencias socioculturales con respecto al cine que este hecho conllevaba: “carácter gratuito del espectáculo como generador de una audiencia masiva. Recepción del mensaje televisivo que solo permite la fruición

21 Pérez Bowie dirige desde hace 15 años el grupo llamado (GELYC) de literatura comparada sobre literatura comparada en Salamanca y estudiando las relaciones entre literatura y cine.

22 Como se explicará en el capítulo siguiente.

semita. [...] Fuerte poder de adicción. Baja definición de la imagen como determinante de una información óptica simple y redundante" (Gubern, 1987, p.64).

El hecho de que la transposición de la novela se hiciese en un formato televisivo seriado implica unas características distintas a si se hubiera trasvasado a la gran pantalla, por ejemplo. Aunque se está hablando de un mismo espacio artístico, el del cine, este se fue concretando en técnicas diversas a medida que el tiempo fue transformando el mundo de las pantallas.

3.1. Orígenes de la adaptación

Con el nacimiento del cine, indica Sánchez Noriega que son tres las dimensiones que progresan en paralelo. La dimensión documental de los Lumière, la espectacular, difundida en la escuela de Brighton, por G. Meliés, que se extiende a través de los espectáculos feriales y obtiene una mayor comercialización debido al entretenimiento, diversión y asombro que provoca en el público y la dimensión narrativa que avanza más rápidamente que las demás y se consolida hacia 1910; esta dimensión alcanza su madurez con las películas de Griffith, quien afirmaba haber tomado de Dickens el montaje paralelo de la narración (Stam, 2001, p.49).

Así pues, buena parte del fenómeno del cine creció al amparo de la cultura de masas, especialmente en América, fomentado por una industria creciente. Se recurre a relatos literarios, clásicos o éxitos de ventas, a veces, auténticos desconocidos. La mayoría de las veces para vender y otras, por exigencias del público al que le gustaba fomentar temas determinados para entretenérse. El cine en una etapa de indefinición de su propia identidad usa, a veces indiscriminadamente, el acervo literario, y el espectador, que inevitablemente compara, optará por la fidelidad a la obra original por encima de la creatividad del nuevo medio.

Los primeros intentos de liberar al cine de la pantomima burlesca o de un espectador en exceso iletrado y reflexionar en él como objeto de expresión artística, procede de Francia, del grupo *El Film de Arte* (de los hermanos Lafitte) y *La Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras* (dirigida por Charles Pathé). También del llamado impresionismo francés de los años 20 cuyos principales representantes fueron Louis Delluc, autor de *Fièvre* de 1921, Germaine Dulac y Marcel L'Herbier, estos autores defendieron un cine pictórico y esencialmente fotogénico, que rompiera con el “conformismo narrativo de la película de episodios y de los melodramas patrióticos” (Zubiaur, 2005, p. 174).

En 1914, Riccioto Canudo proclama en su *Manifiesto de las Artes* que el cine es una síntesis de las artes del espacio y del tiempo. Las vanguardias artísticas

europeas también buscaron elevar el cine al gusto de las élites y alejarlo de lo popular. En 1924, el húngaro Béla Balazs, en su obra *El hombre visible o la cultura del cine*, opuso a la cultura de la palabra la nueva cultura de la imagen creada por el cine, basada en el primer plano, el encuadre y el montaje, estas manifestaciones culturales pretendían ascender al cine a la categoría de arte.

En Alemania Rudolf Arheim, ligó la experiencia cinematográfica al nacimiento de un arte nuevo y sin dependencias literarias y “cuando el movimiento alemán perdió su fuerza inicial y la vanguardia francesa se desintegró, el pensamiento avanzado sobre el cine se trasladó a Moscú” (Dudley Andrew, 1993, p. 39) los formalistas rusos desarrollaron un fructífero debate que duró hasta 1935 y sirvió de antecedente para los estudios posteriores, tanto de crítica literaria como cinematográfica.

De todas formas, hay que considerar que cuando todos estos críticos se planteaban la adaptación de la obra literaria al cine, siempre lo hacían manteniendo el punto de vista de la “fidelidad” a la obra literaria original. Por lo tanto, la posición de la literatura se mantuvo siempre en una situación de superioridad.

Por otra parte, como reconoce el mismo Andrew (1993), la perspectiva de estos cineastas puso las bases de la consideración posterior del cine como arte, pero a la vez, perjudicó su relación con la literatura. A estos autores les parecía que apropiarse de argumentos literarios no formaba parte de la configuración esencial propia a la que cabría aspirar y para crecer como arte, el cine debía desligarse, casi totalmente, de sus vínculos literarios (Frago, 2005).

En el ámbito cultural y en el intelectual, hasta bien entrado el siglo XX, se mantuvo el prejuicio hacia la adaptación a favor de la literatura. Como constata Sánchez Noriega:

Solo en contadas ocasiones se considera que una película tiene mayor calidad que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones, bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del texto escrito

—y hasta que lo contradice—, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario (Sánchez Noriega, 2000, p. 68).

En resumen, en este primer período, y como resultado de la confusión de unos y el desprecio de otros, la adaptación es vista, en general, como una “práctica poco feliz en términos cinematográficos” (Frago, 2005, p.52). Y aunque el mayor porcentaje de películas producidas fueron adaptaciones, y llegaron a ser enormemente populares entre los espectadores del momento, “el fenómeno de la adaptación se valoró entre los intelectuales como un ejercicio entorpecedor tanto para la literatura como para el cine” (Frago, 2005, p.52).

Hasta 1957 no aparece el primer estudio innovador sobre este tema *Novels into Films* de George Bluestone y será en América. Este autor destaca que la novela es un medio lingüístico y el cine un medio visual. Ambos tienen, según su modo de ver, orígenes, públicos y modos de producción diferentes. Intenta salvar la adaptación de un modo conciliador, acentuando las diferencias existentes entre la narrativa literaria y la cinematográfica desde una perspectiva formalista.

Según Frago (2005), para Bluestone, no hay necesidad de establecer comparaciones entre obra literaria y película basadas en la literalidad. Si, como sostiene el formalismo, es la forma la que determina el contenido del texto literario y del texto audiovisual, entonces el cine y la novela son dos realidades antitéticas, casi irreconciliables. Según este autor, el adaptador encuentra en la novela un material meramente inspirador sobre el que construye algo nuevo, perteneciente a un arte autónomo y de características poco comparables. Pero a pesar de la defensa que Bluestone hace de la adaptación, termina admitiendo que la novela solo puede considerarse materia prima para el cineasta.

En la segunda mitad del siglo XX se desarrolla el estructuralismo. Sus bases eran lingüísticas, las había expuesto F. de Saussure años atrás en el *Cours de linguistique générale* (1916), pero el estructuralismo se expande más allá de la lingüística a otras ciencias, llega a considerarse hacia 1960 un enfoque general convirtiéndose en un método universal utilizado para comprender los fenómenos de la psicología (Wundt, Skinner), la sociología (Durkheim, Weber, Dilthey) la

antropología (C. Lévi Strauss) o el análisis filosófico (Lacan, Althusser, Foucault, Derrida). El estructuralismo viene a ser un método de comprensión de una realidad. Como idea general se asienta en el concepto de estructura, que se presenta como un término que ordena una serie de fenómenos o, dicho con otras palabras, un conjunto que clasifica.

Como ya se ha explicado en el capítulo anterior, al aplicarse a la literatura dio lugar a la semiótica del texto: teoría general o ciencia de los signos (Eco, 1987). Su autor más representativo fue Roland Barthes. Se exploraron las interrelaciones (las estructuras) a través de las cuales se produce el significado dentro de una cultura. Desde este planteamiento el significado se produce y reproduce a través de varias prácticas, fenómenos y actividades que conforman sistemas de significación.

En un principio, el estructuralismo verbal encontró dificultades al aplicarse al estructuralismo icónico, pues el sistema fílmico no contiene unidades mínimas, ni dispone de gramática fija y, si bien comunica significados, lo hace mediante unos códigos distintos a los del sistema verbal.

Sin embargo, Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco y los autores inmersos en el movimiento semiótico y estructuralista, exploraron sistemáticamente y en profundidad el concepto del lenguaje fílmico y por ende de la adaptación. Indagaron sobre las posibilidades narrativas del filme y el análisis de su lenguaje, pues entendieron la literatura y el cine como fenómenos comparables, en cuanto que ambos crean ficciones narrativas.

Para quien aborda el cine desde el punto de vista lingüístico, resulta difícil no verse remitido una y otra vez a las dos evidencias entre las que se divide el pensamiento crítico: el cine es un lenguaje, el cine es infinitamente distinto al lenguaje verbal (Metz, 1972, p. 70).

Los críticos, de la llamada segunda semiótica, aceptaron como unidades mínimas del lenguaje cinematográfico, los planos y las secuencias.

3.2. El lenguaje cinematográfico. Análisis de la adaptación

Cristian Metz (1973), de quien afirma Pérez Bowie (2008) que puede considerarse el pionero en la aplicación de la metodología semiótica a los estudios sobre cinematografía, en su libro *Lenguaje y Cinema* (edición introducida y traducida por Jorge Urrutia) abre muchos interrogantes. Principalmente, si el cine puede considerarse un lenguaje o no, si su estudio comporta el análisis de un posible lenguaje del cine, flexible y sin reglas, abierto a los mil aspectos sensibles del mundo; el cine no es un sistema –afirma–, pero contiene varios, (varias escrituras, varios significados) y por descontado, implica comunicación.

También Zunzunegui señala que será Cristian Metz quien llevará el cine hacia el terreno de la semiótica:

Metz se enfrentó al problema de dilucidar si el cine es una lengua. Dar una respuesta positiva hubiera equivalido a aceptar la existencia de una serie de convenciones, adoptadas por una comunidad y que son necesarias para la comunicación. Metz mostrará cómo el cine, justamente por carecer de segunda articulación, propia de los lenguajes naturales, está de antemano traducido a todas las lenguas. Y, por tanto, no puede hablarse de lengua del cine. En todo caso, el cine sería un “lenguaje de arte” carente de lengua (Zunzunegui, 2007 p. 176).

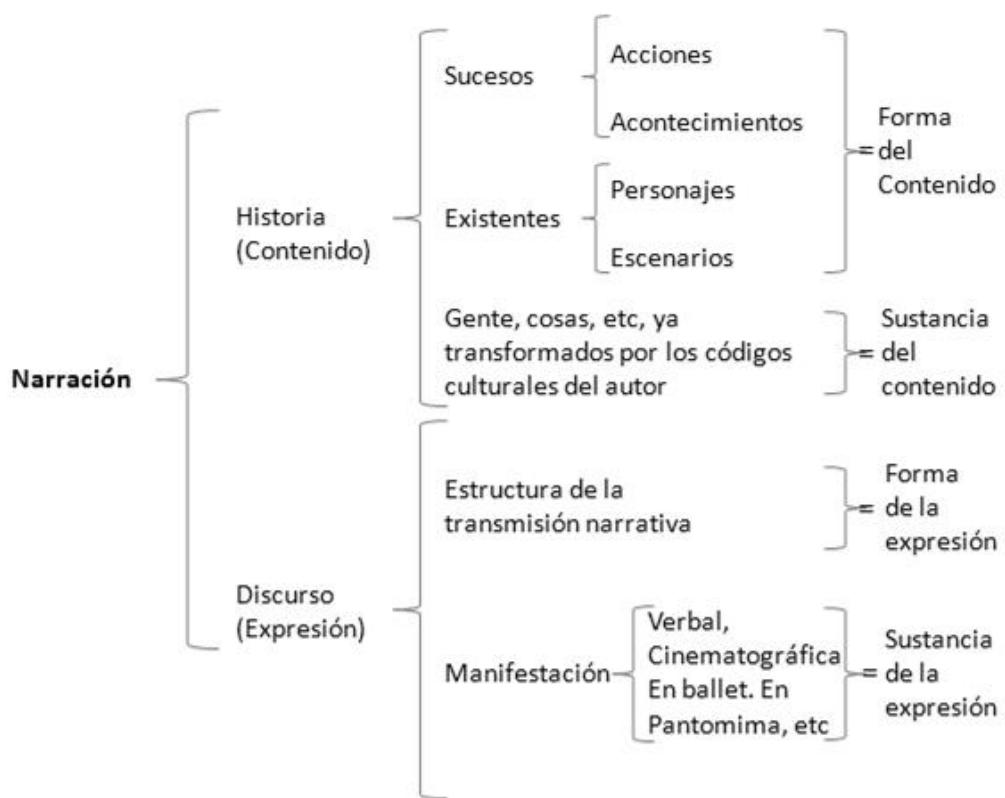
Tanto Metz, como Barthes, y M^a Claire Ropars, intentan, como reconoce Pérez Bowie, dotar al joven arte con algo del prestigio que la vieja literatura ha acumulado durante siglos y transferir legitimadas las investigaciones sobre cine con los estudios de poética literaria. Pero es necesario dar un paso más, y encontrar la posibilidad de una poética de la imagen vinculada antropológicamente con la poética de la literatura.

Desde una perspectiva estructuralista se irán estudiando los textos narrativos y fílmicos como producciones enunciativas (Chatman, 1990, p. 157) ya que el terreno de la expresión se traduce en un conjunto de enunciados que van dando forma a los contenidos de la historia. David Bordwell, Gaudrault y Jost (a partir

de Gerard Genette) y Francesco Casetti son autores que aplican al cine la narratología literaria, considerada como una moderna aproximación a la narrativa en la que se distinguen tres conceptos: el texto, en el que un agente narra una historia; la historia, determinada presentación de una fábula; la fábula, secuencia lógica y cronológica de acontecimientos (Bal, 1990).

Todos los autores, comenzando por el mismo Genette, coinciden en afirmar que el relato es un discurso, y este autor se refiere a dos narratologías: "una temática en sentido amplio (análisis de la historia o los contenidos narrativos) y otra formal, o, mejor dicho, modal, el análisis del relato como modo de representación de las historias" Genette (1998, p. 12).

S. Chatman (1990) lo representa en su libro *Historia y Discurso* de la siguiente forma:



[S. Chatman *Historia y discurso La estructura narrativa en la novela y en el cine* \(1990, p. 27\)](#)

Esta división permite a Pérez Bowie (2008) clasificar los análisis de las adaptaciones basados en la narratología cinematográfica en dos grupos:

a) el primero comprendería los que se centran en el nivel de la historia, el universo de ficción creado por el relato, los sucesos: acciones y acontecimientos y los existentes: personajes y escenarios. Lo que constituye el contenido.

b) el segundo estaría integrado por aquellos trabajos que se centran en el nivel del relato, por la investigación en torno a las categorías que permiten la transformación del discurso en un mundo ficcional, las instancias narrativas, el punto de vista o focalización y el tiempo y el espacio. Es decir, lo que constituye la forma de la expresión.

Pérez Bowíe refleja que es mucho mayor el volumen de estudios relativos a las cuestiones sobre el relato que se han realizado, quizá –afirma–, debido al grado de complejidad y de interés que suscitan estas cuestiones en el ámbito de los traspases literarios a los fílmicos.

También Frago señala esta mayor inclinación hacia el hecho discursivo. Refiriéndose a los autores que analizan los filmes desde la perspectiva narratológica refleja que:

Se interesan en especial por los factores literarios que, por su naturaleza enunciativa, se resisten a ser transformados en materia audiovisual: la voz narrativa del texto, el modo narrativo o punto de vista, los recursos textuales de espacio y tiempo, la puntuación literaria, la descripción, la apertura y clausura del relato (Frago, 2005, p. 62).

De todas formas, un análisis narratológico en profundidad debe analizar tanto el nivel de la historia como el nivel del discurso y, para liberarse de planteamientos excesivamente formalistas, ha de tener en cuenta las propuestas de la Pragmática y la Semiótica textual de Charles S. Peirce, según explica Jose Mª Paz Gago (2004), que llevan a considerar en el análisis fílmico dos aspectos: por una parte el guion adaptado y por otra, el fenómeno de la descripción mediante los planos.

Superar el estricto sistema formal es la perspectiva de los analistas posteriores que ven la necesidad de dar un paso más y considerar el contexto social en el método puramente narratológico:

Es este entendimiento del cine y la literatura como fenómenos sociales y comunicativos lo que hace posible superar su caracterización en cuanto “lenguajes” y nos permite considerarlos como discursos, esto es producciones sostenidas y coherentes de sentido dentro del funcionamiento simbólico global de una sociedad (Pérez Bowie, 2008, p. 33).

Además, aún a pesar de que se contemplen disciplinas como la pragmática y la semiótica textual en el análisis narratológico, para superar su excesivo formalismo, cada vez son más los autores que sugieren considerar la independencia de los textos:

...se trata de analizar el texto fílmico y el texto novelístico independientemente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión, como obras de arte autónomas entre las que no existe relación ni de jerarquía ni de dependencia, como parece implicar el término usual de adaptación que, en mi opinión, debe ser reemplazado (Paz Gago, 2004, p. 2).

3.3. Tendencias actuales ante la adaptación literaria al cine

A partir de aquí son numerosas las aportaciones de los autores que se plantean abordar el problema de la adaptación mediante la superación del marco intertextual, especialmente abriendo interrogantes sobre las instancias que participan en la enunciación, y debido a los condicionamientos que ejerce el contexto en que la misma tiene lugar.

La tendencia actual es más abierta que en épocas pasadas, el estudio de la adaptación cinematográfica se hace desde posturas reconciliables e igualitarias, evitando juicios de valor de connotaciones negativas –fidelidad, reducción o pérdida, entre otras– (Gómez López, 2010, p.255).

En la misma línea, Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine*, presenta una tipología del fenómeno de la adaptación que se expone en la Tabla 2. En él no se plantea abiertamente la sustitución del vocablo “adaptación”, pero apenas deja margen a lo que se llama una adaptación literal.

Sus criterios sobre fidelidad a la obra original son aceptables siempre que se refieran a una fidelidad no tanto formal, como “al espíritu” de la obra literaria original, ya que, según él, no es posible hablar de adaptación literal de una obra literaria a una película. En la tabla que expone en su libro se refiere en concreto a los traspases fílmicos de las novelas.

La aplicación de esta tipología al traspase de la novela a la filmación de *El tiempo entre costuras* aporta varios puntos de análisis, el primero es considerarlo como una transposición o traducción, con características fílmicas particulares, como se tendrá ocasión de analizar en este trabajo.

La transposición converge con la primera (adaptación fiel), en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda (interpretación) en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

Tabla 2: Adaptaciones novelísticas

1. Según la dialéctica fidelidad/creatividad	Adaptación como ilustración.
	Adaptación como transposición
	Adaptación como interpretación
	Adaptación libre
2. Según el tipo de relato.	Coherencia estilística: de novela clásica a película clásica y de novela moderna a película moderna
	Divergencia estilística: de novela clásica a película moderna y de novela moderna a película clásica
3. Según la extensión.	Reducción
	Equivalencia
	Ampliación
4. Según la propuesta estético-cultural.	Saqueo simplificación y/o dulcificación
	Modernización o actualización creativa

Fuente: Sánchez Noriega JL. *De la Literatura al cine Técnicas de la adaptación* (2000 p. 76).

La voluntad de respetar el espíritu de la novela se revela a lo largo de múltiples detalles de la filmación de la serie televisiva *El tiempo entre costuras*, no solo porque así lo afirmaron los productores y el director en varias de las entrevistas que realizaron para su promoción, por ejemplo, Iñaki Mercero afirmó en varias ocasiones, que le gustaba acudir al rodaje con la novela para consultarla²³, sino porque se percibe en la atención a los detalles, en los diálogos, en la caracterización de los personajes y de los ambientes. El texto narrativo les inspira para recrear un contexto descrito con minuciosidad.

Toda la serie se apoya en los elementos narrativos de la novela, la misma historia, con el mismo desarrollo de los acontecimientos e idéntico desenlace. Se mantiene la protagonista narradora y su punto de vista. Igualmente, los personajes principales y los espacios donde ocurre la acción, es decir, la localización: Marruecos (Tánger y Tetuán), Madrid antes y después de la guerra y Lisboa.

23 https://www.YouTube.com/watch?v=bjWWQKcB_o8 El locutor de Antena 3 en el programa Videoencuentros hace referencia a La Biblia término que se utiliza que se utiliza en cine para indicar la obra literaria original que se adapta. Fecha de consulta. 10.VIII.2017.

Sin embargo, en su trasposición a la imagen no es posible que se dé una reinterpretación de la novela de modo universal. Cada lector podría elaborar según su imaginación, la suya propia. El equipo artístico, que nos ocupa en este trabajo, realizó una interpretación determinada, que además, de depender de la creatividad de sus autores, estuvo sujeta a las características inherentes a una serie televisiva. Por lo tanto, fue necesario alargar la trama y ampliar la obra original para que de ella surgieran los episodios suficientes como para dotarla de la personalidad de una serie. Para mantener la coherencia del relato se incluyeron varios alargamientos en los sucesos, hecho que influyó en la estructura general de la serie como se tendrá ocasión de estudiar a lo largo de este trabajo. El resultado fue una miniserie de 11 episodios de más de 90 minutos de duración cada uno²⁴.

Según el tipo de relato, la adaptación ha mantenido la coherencia estilística. Los autores de la serie buscaron mantener la relación, también de tipo estético, con el material original.

Con respecto a la extensión de la adaptación, la serie *El tiempo entre costuras* precisó la ampliación de los sucesos de la historia, como ya se ha dicho. Esta fue la modificación principal de la serie con respecto a la novela. Como indica Sánchez Noriega las realizaciones fílmicas, por lo general, tienden a reducir la novela. Pero en este caso, por tratarse de una trasposición a una serie, requirió su ampliación.

También para W. Goldman (1995), guionista entre otros grandes éxitos de *Dos hombres y un destino* y *Todos los hombres del presidente* una buena adaptación debe ser fiel a las intenciones del autor y al núcleo emocional de la obra en que se basa. Este autor considera que es preciso respetar al máximo lo que tiene de original la novela que se quiere adaptar.

Sin embargo, volviendo a la insuficiencia o inadecuación del término adaptación, surgen, introducidas en las nuevas teorías literarias, diversas

24 <https://tv.libertaddigital.com/videos/2014-04-15/entrevista-al-director-y-productor-inaki-mercero-6043787.html> Iñaki Mercero justifica por qué fueron 11 los capítulos de la serie. Fecha de consulta 14.IX.2017.

aplicaciones de este fenómeno y su análisis crece en precisiones y matizaciones; en concreto las que se incluyen en la estética de la recepción, y en la teoría de la traducción (Pérez Bowie, 2008).

Según esto, el hecho de la adaptación se configura de distintos modos: Francis Vanoye (1979), la entiende como un proceso de “apropiación”, apropiación que se ejerce en tres niveles y según diversos grados de intensidad variables: el socio-histórico (dependiente de una época, de un contexto de producción), el estético (dependiente de una corriente, movimiento o escuela) y el estético individual (dependiente del autor o equipo). Este autor concluye que la adaptación, en cuanto traspone la materia de una obra literaria anterior, es, aunque no modifique el contexto, los personajes ni la intriga, un cambio de perspectiva que asume las concepciones estéticas y los presupuestos ideológicos del momento de producción (Vanoye, 1996).

Aunque no carece de interés este punto de vista, no es el que se refleja en *El tiempo entre costuras*. La obra literaria y su trasposición a la serie en televisión van seguidas en el tiempo (de 2009 año en el que se escribe la novela, a 2011, año del rodaje de la serie). En el momento de la producción fílmica no ha pasado tiempo suficiente para la sedimentación de concepciones de tipo ideológico o estético distintas a las que plantea la novela y, prácticamente, a través de las imágenes se transmiten las mismas concepciones ideológicas en una y en otra. No obstante, cabe referirse a que los adaptadores imprimen a la serie una actitud estética e ideológica menos neutral de la que se percibe en la novela, especialmente en lo que se refiere a la visión de determinados estereotipos: (uniformes nazis y sus afines representan al bando de los malos frente a los buenos, representados por el bando de los aliados).

Robert Stam (2004) subraya asimismo la idea de la adaptación entendida no en términos de copia, sino en su condición de “energía transformadora” que actúa sobre aquella. Stam reconoce en su obra *Theory and practice of Adaptation* la utilidad de los análisis intertextuales, que se vieron completados por la estética de la recepción y el postestructuralismo:

Todavía se puede hablar de adaptaciones exitosas y no exitosas, pero esta vez los términos no estarán orientados por vagas nociones de “fidelidad, sino que podrán dirigir su atención a la “transferencia de energía creativa” o a [...] “reescrituras” de las novelas fuente, en análisis que siempre van a tomar en cuenta los vacíos que existen entre los diferentes medios y materiales de la expresión (Stam, 2004, p. 115).

Otra autora que renueva la teoría de la adaptación es Marie-Claire Ropars (1998), apela a la noción de “reescritura” para explicar el proceso adaptativo, insiste en que lo esencial es atender a la refracción del filme sobre el texto. La reescritura –o la transemiotización fílmica de un texto escrito– tiene como principal función, no tanto trasponer o remodelar el relato como redoblarlo haciéndole sombra, inscribiendo así la huella del escrito, en la escritura originaria.

Todas estas afirmaciones, han servido para que fuera tomando forma la noción de reescritura y de transescritura aplicada a las distintas prácticas adaptativas. Especialmente para José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo; ambos autores, aclaran que no en todos los casos de adaptación de un texto literario a un texto fílmico se produce el fenómeno de la reescritura. Es preciso que exista una voluntad, por parte del adaptador, de revisión o reinención en aspectos temáticos y semánticos, una reflexividad sobre el texto de origen conducente a una profunda transformación (Dolezel, 1998).

Conviene, sin embargo, restringir el contenido del término reescritura [...]. Para las operaciones que impliquen sólo la transposición o expansión de los materiales originales se podrían emplear las denominaciones de transficcionalidad o transescritura. Pienso que puede resultar ilustrativo a este respecto definir estas dos últimas como operaciones de amueblamiento del espacio creado por otros, mientras que la reescritura sería la alteración a fondo a que se somete ese espacio para adecuarlo a las necesidades expresivas de un nuevo usuario (Pérez Bowie, 2008, p. 39).

En conclusión, nunca se podrá mencionar la fidelidad estricta al tratar del trasvase de literatura al cine, ya que la mera transposición de un medio a otro

implica que se pongan en juego multiplicidad de registros, como siempre ha reconocido Robert Stam (1992, 2001 y 2004). Sin embargo, las posibilidades de traducción o transducción son variadísimas, según la transformación y la intencionalidad con la que se opere en el llamado hipo-texto (Genette, 1982), es decir la obra adaptada.

En el presente análisis es factible comprobar que el traspase de la novela *El tiempo entre costuras* a una serie televisiva no puede considerarse literal; por una parte y de acuerdo con la mayoría de los autores, porque las transformaciones necesarias para transponer un texto literario a una imagen audiovisual la convierten en una obra distinta. Por otra, porque de la adaptación fílmica en este caso, surgieron algunas modificaciones con respecto al original que son las que se van a comentar en el trabajo.

Como se verá, concurrieron algunas diferencias importantes en el nivel del discurso y sobre todo en el nivel de la historia, ya que los guionistas introdujeron alargamientos significativos. Este hecho afectó a las divergencias con la novela en los sucesos y como consecuencia aparecieron una serie de personajes secundarios y escenarios que no existen en la primera.

Emilio Pina (cfr. Fuentes p. 15), realizador ejecutivo de la serie, comentó en la entrevista cumplimentada con motivo de esta tesis, que si tuviera que encargarse de realizar de nuevo este trabajo, probablemente lo haría de una forma totalmente distinta. Y es que, con la ejecución de cada obra de carácter ficcional se obtiene una realidad distinta. También dentro de la industria televisiva, cuyas motivaciones comerciales, en ocasiones, pueden oscurecer los elementos estéticos.

CAPÍTULO 4. UNA SERIE TELEVISIVA POCO CONVENCIONAL

El rodaje de la serie televisiva *El tiempo entre costuras* duró siete meses, comenzó en Tetuán en junio del 2011 y se terminó en enero del 2012. La serie esperó en los cajones de la productora hasta que pasara la crisis, según comentaron los autores a los medios en los días de su promoción²⁵. Los comentaristas de televisión temían que hubiera perdido actualidad²⁶; sin embargo, se comprobó que fue un éxito y ganó en audiencia a su principal competidora en la TVE1, *Isabel*, una serie con una audiencia similar. No obstante, la competencia entre las cadenas televisivas fue criticada por los espectadores a través de los foros en internet pues la mayoría de ellos no quería perderse los episodios de *Isabel* y consideraron esta circunstancia como una pugna inadmisible entre cadenas generalistas²⁷.

El tiempo entre costuras continuó la línea de series españolas que resaltaron sobre el resto, en su momento: *Crematorio* en la temporada 2010/2011, *Gran Hotel* en 2011/2012 e *Isabel* en 2012/2013. La mayor parte de la crítica fue positiva, destacó su factura técnica, la buena interpretación de la mayoría de los actores y el esfuerzo del equipo realizador en las filmaciones al aire libre²⁸.

Los principios básicos que habitualmente seguían las series españolas estaban cargados de gastados clichés costumbristas, escenas y personajes dirigidos a cautivar a todos los públicos posibles; según Díaz (2014) esta serie es una de las que comenzó a romper moldes.

El tiempo entre costuras estaba integrado por once episodios, con una duración media de setenta minutos por episodio y apuntó maneras de gran producción desde el principio. Venían a la memoria *Fortunata y Jacinta* miniserie de diez capítulos, emitida por televisión española del 8 al 22 de mayo de 1980,

25 Obtenido de https://www.YouTube.com/watch?v=bjWWQKcB_o8 Fecha de consulta 10.VIII.2016

26 Obtenido de <http://blogs.elpais.com/quinta-temporada/2013/10/el-tiempo-entre-costuras.html> crítica de José Díaz : "no existe ese manido costumbrismo español". Fecha de consulta 27.IV.16.

27 Obtenido de www.espinof.com/series-de-ficcion/podria-el-tiempo-entre-costuras-ser-un-exito-aun-mayor#comments, y <http://blogs.libertaddigital.com/seriente/2013/10/29/el-tiempo-entre-costuras-te-gusta-y-lo-sabes/#comment-11093> Fecha de consulta 20.III.16

28 Obtenido de https://elpais.com/cultura/2013/10/22/television/1382419800_138241.html <http://blogs-lectores.lavanguardia.com/series-en-cadena/entre-el-tiempo-y-las-costuras-de-adriana-ugarte-88929>. Fecha de consulta 15.V.16

en 10 episodios de 60 minutos; o *La Regenta* de 3 episodios de 100 minutos de duración, también emitida por televisión española del 17 al 19 de enero de 1995; aunque en ambos casos se tratara de adaptaciones de novelas consagradas del siglo XIX²⁹.

Estas tres producciones podrían clasificarse en el género televisivo de las miniseries o *tv-movies*, un género complejo (Creeber, 2001) que se caracteriza por su texto autónomo, es decir que la historia no se prolonga en un número indeterminado de episodios. Se pospone de momento, por su interés, este aspecto para el apartado 2 de este capítulo.

Antes, conviene referirse a la diferencia temporal existente entre las dos primeras adaptaciones televisivas citadas anteriormente, *Fortunata y Jacinta* (1980) y *La Regenta* (1995) por una parte y *El tiempo entre costuras* (2014) por otra. El panorama de la producción y consumo televisivo ha sufrido una total metamorfosis, consecuencia de la aparición de los medios digitales y nuevos soportes audiovisuales. El emisor dispone de un conjunto de técnicas que dotan a la imagen de efectos visuales y sonoros totalmente innovadores. El destinatario disfruta, en palabras de Cascajosa (2016), del televisor como electrodoméstico y como contenido, que ya no dependen uno del otro.

La pantalla de televisión ahora coexiste con otras pantallas, como las de los móviles, ordenador y tabletas [...] a las series se puede acceder a través de las ediciones en DVD o *BluRay*, o de alguno de los sistemas de vídeo bajo demanda que ofertan portales de Internet u operadores de la televisión de pago (Cascajosa, 2016, p. 112).

En el entorno social también se ha producido una evolución de tipo conceptual. Es preciso comentar lo ocurrido con la serie dramática, un producto internacional que se ha abierto paso en el mercado hasta colocarse en primera línea por delante de cualquier otro género ficcional, entre otros, lo que se conocía como telenovelas.

29 Manuel González de Ávila. "Pasiones filmoliterarias, pasiones ejemplares (Semiótica del amor adaptado en *Fortunata y Jacinta* y en *La Regenta*)" págs. 152-180. José Pérez Bowie J. A. (2013) *La noche se mueve: la adaptación en el cine español del tardofranquismo*.

El origen de las series televisivas con calidad técnica y estética es Estados Unidos, este género se ha desarrollado principalmente en la televisión comercial (de pago). Ha desencadenado alegatos como el de Jason Mittel en su libro “*Complex TV*” (2015) “la televisión es el medio de narración más vital e importante de nuestro tiempo”. Las autoras Cascajosa (2009) y Tous (2008), señalan esta etapa como la edad dorada de la televisión y García Martínez (2015), se refiere a que el *boom* vivido por la ficción televisiva en los últimos quince años se debe a multitud de causas de carácter muy distinto: industriales, tecnológicas y estéticas, junto al libre mercado y la competitividad.

En España, este tipo de serie televisiva de origen norteamericano se ha convertido en objeto de consumo para un espectador joven y exigente que, a menudo, opta por ver los episodios en el idioma original. Episodios que, dicho sea de paso, duran de unos 50 a 70 minutos. Parece interesante consignar este fenómeno social porque

El prestigio que tiene la serialidad sigue teniendo un efecto multiplicador: países europeos están apostando por series de calidad, que buscan un salto en los niveles de producción y en la ambición narrativa y estética [...] como por ejemplo Movistar Plus en España (García Martínez, 2015, p. 97).

No es posible incluir *El tiempo entre costuras* en el mismo contexto social que el de la serie norteamericana, pero participa de él, en cuanto intenta aproximarse a una producción televisiva de calidad.

A *El tiempo entre costuras* le caracterizan varios aspectos, primero que se estrenó en Antena 3, una cadena abierta, cuyos espectadores abarcan un amplio espectro social, superior al de las cadenas de pago. Segundo que, entre su popular audiencia –gran parte provocada por lectores de la novela– no es posible obviar al público femenino³⁰. Tercero que, la serie se ha vendido y se vende todavía, en numerosos países. Este pormenor de la venta foránea permite incluirla entre las series españolas con signos de renacimiento; así titula un artículo Cascajosa (2016) e indica que el estilo cinematográfico es causa

30 Obtenido de <http://www.abc.es/tv/series/20131118/abci-ventas-maquinases-coser-libros-201311181157.html> Fecha de Consulta 30.IV.16. *El tiempo entre costuras* dispara en un 135% las ventas de máquinas de coser.

determinante de que las series comiencen de nuevo a traspasar nuestras fronteras.

4.1. Producción de una serie para Antena 3

Según el testimonio de Emilio Pina, productor ejecutivo hasta 2014, de Boomerang TV, con *El tiempo entre costuras* se acometió un proyecto cinematográfico por entregas, por ello, la inversión económica fue más elevada que en otras series, esta superó con holgura el medio millón de euros por capítulo. Desde el principio se pensó en su puesta en escena a gran escala, en escenarios naturales de diversas ciudades, vestuario, *casting* etc. en definitiva, su desarrollo exigió los medios económicos propios de una producción cinematográfica³¹.

Los premios que ha recibido la serie *El tiempo entre costuras* se adjuntan en nota a pie de página³² como indicio de calidad –no el único– independientemente o junto al éxito comercial que supuso.

En cuanto al género *El tiempo entre costuras* se inscribe en una producción televisiva con unas características singulares. El apartado siguiente está dedicado a estudiar lo referente al género o formato televisivo al que pertenece.

31 Obtenido de https://www.YouTube.com/watch?v=Pp_Tjn6gJ4Q.

Jonathan Ruiz Camino presentador de *Video-encuentros* programa de internet en Antena 3, entrevista a Elvira Mínguez (Dolores) y Emilio Pina (realizador ejecutivo). Fecha de consulta 8.V.16.

32 <http://www.formulatv.com/noticias/42077/el-tiempo-entre-costuras-galardonada-cinco-premios-fymti-buenos-aires/>:

- Premios Ondas 2014: Mejor Serie Española y Mejor Intérprete Femenina de Ficción Nacional (Adriana Ugarte)
- Premios Iris 2014: Mejor Ficción, Actriz, Dirección, Producción, Fotografía e Iluminación, Arte y Escenografía y Música
- Premio Liber 2014: Mejor Adaptación Audiovisual de una Obra Literaria
- Premio Festival de Vitoria 2014: Premio de la Crítica a la Mejor Ficción
- Premios MIM Series 2014: Mejor Miniserie, Mejor Dirección (Iñaki Mercero, Iñaki Peñafiel y Norberto López Amado) y Mejor Interpretación Femenina (Adriana Ugarte)
- Premios Unión de Actores 2014: Mejor Actriz Protagonista de TV (Adriana Ugarte), Mejor Actor de Reparto (Tristán Ulloa), Mejor Actriz Secundaria (Elvira Mínguez) y Mejor Actor Secundario (Carlos Santos)
- Premios Zapping 2014: Mejor Serie y Mejor Actor (Tristán Ulloa)
- Premios FyMTI 2014 de Buenos Aires: Mejor Serie/Miniserie, Mejor Actriz Protagonista (Adriana Ugarte), Mejor Actriz de Reparto (María Carmen Sánchez), Mejor Actor de Reparto (Francesc Garrido) y Mejor Guion (Susana López Rubio, Alberto Grondona y Carlos Montero)
- Premio de los Grupos de Análisis de Programas (GAP) 2014
- Premio Jóvenes 2013 D.O La Mancha: Artes Escénicas y Televisión
- Premio Zoom Festival 2014: Mejor Serie Española
- Premios Tourisfilm 2014: Finalista Fecha de Consulta 10.IV.2016

María Dueñas y su agente editorial, habían recibido varias propuestas, por parte de directores de cine, actores y productores, para trasponer la novela a un texto fílmico; al final, en palabras de la autora, la presentada por Antena 3 les pareció la más sólida y así fue cómo vendieron la obra a esta cadena de televisión. Una vez que Antena 3 se hizo con los derechos de autor para la serie, formato en el que siempre pensó –quizá porque las características del texto invitaban a ello– contrató a Boomerang TV para que la produjera³³.

Cuando Stam (2001) afirma que una novela la produce un único individuo y una película es un proyecto en el que colaboran muchas personas, afectadas por cuestiones de presupuestos e inmersas en contingencias materiales y financieras, introduce un tema de gran calado que no ha cesado de evolucionar. El cine, y con posterioridad, la televisión pertenece a una industria y su producción, en distinta medida que la literatura, está vinculada a multitud de instituciones financieras porque son muchas más las personas que colaboran en su elaboración.

La cinematografía se convierte, desde su inicio, en un sector que mueve mucho dinero, pero, como señalan Ciller y Palacio (2016) eso no impide la existencia de una variante artística inherente a la misma, que le aporta una especial singularidad. Estos autores revelan la doble vertiente de la cinematografía y en general de los productos audiovisuales que es preciso asumir: “En el mismo momento en que se toma la decisión de realizar una película u obra audiovisual, se inicia un proceso específico denominado de producción, una actividad que va a mover intereses económicos y artísticos” (p. 27). El producto final de un audiovisual es la consecuencia del trabajo profesional de un gran equipo de personas.

Se considera que una producción fílmica pasa por una serie de fases hasta llegar a abrirse un sitio en el mercado. La formación de un equipo de rodaje que

³³ Las definiciones y los términos legales que regulan la propiedad intelectual en España están recogidos actualmente en la Ley 21/2014, 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto legislativo 1/1996, del 12 de abril, y la Ley 1/2000 de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil (Ciller, 2016, p.29)

opta por obtener una buena posición comercial ha de contar con un buen presupuesto de entrada, y ese fue el caso de la serie que se analiza en el trabajo.

Teniendo en cuenta en general, los créditos del final de una película y en concreto, los de cada episodio de la serie en *El tiempo entre costuras*, se puede comprobar que el número de personas implicadas en el proceso fue numeroso.

Los proyectos cinematográficos atraviesan durante su proceso de producción varias etapas hasta alcanzar el objetivo final. Un recorrido que se inicia a partir de la selección de una idea y finaliza con la obtención de una obra audiovisual o cinematográfica lista para su distribución y exhibición, y durante el cual se identifican cuatro etapas:

Selección y desarrollo de una idea.

Reproducción.

Rodaje.

Posproducción y finalización del proyecto.(Ciller y Palacio, 2014, p. 27)

En lo relativo a la selección de la idea, fue clave haber comprado la novela superventas de María Dueñas.

En todo proyecto audiovisual, primero se da la fase de preproducción, que incluye una primera división entre planificar el desarrollo, la financiación y lo que se refiere a la preproducción en sí misma, la contratación de los distintos equipos (artístico y técnico), el diseño de producción, la selección de las localizaciones, elaborar los calendarios de trabajo y de rodaje, y el ensayo con los actores.

La fase de producción se considera la del rodaje en la que actúan los distintos equipos coordinados por el equipo de producción, equipo de dirección, equipo de fotografía, dirección artística, equipo de sonido, vestuario, maquillaje y peluquería, actores, extras y figuración.

Posteriormente en la fase de Postproducción se realizan los distintos montajes, se edita la imagen, el sonido y las mezclas necesarias, se introduce por último la banda sonora musical y los efectos sonoros. Etalonaje y copia final, es decir la corrección del color y de los detalles finales con fines estéticos.

Por último, hay que tener en cuenta la fase de distribución y exhibición. Que en *El tiempo entre costuras* fue muy importante para difundir la serie entre los espectadores y lograr la audiencia que obtuvo. Esta fase incluye los materiales de Marketing: Cartel, Plan de Difusión, Website, Viral, Prensa y medios de comunicación. Los Festivales y Premios. Acceso a los mercados. Además de contemplar otras vías de distribución: DVD, BR, TV, Internet³⁴.

Desarrollar el contenido de cada una de las fases de producción, incluida la de distribución; excedería los límites de este proyecto, pero se deduce, al nombrarlas, que en el proceso están involucrados muchos profesionales “la producción de películas se ha convertido en un arte de colaboración, una síntesis única de visión artística ligada a un difícil y complejo mercado comercial que está constituido por una voluble, incesante y caprichosa audiencia” (Seger, 1993, p.12).

Esta serie ha demostrado una gran capacidad para venderse, es preciso tener en cuenta en primer término el éxito de la novela, pero además conviene pensar en la cantidad de contenidos promocionales (entrevistas en los medios y en las redes sociales) a las que se prestó todo el equipo para dar a conocer cómo y con qué medios se había elaborado.

De todas formas, no es posible obviar las técnicas artísticas de su producción. La originalidad temática y la estructura sólida de la historia con los elementos que audiovisualmente la potencian, música, fotografía y vestuario. Su atractivo conectó con el público, una historia acabada dentro de nuestro marco histórico nacional, la evolución de una heroína con una meta y un progreso. El factor emocional dosificado en los sucesos de la serie, compartidos con la intriga, son impulsos claves para el éxito comercial que obtuvo.

34 Fases de un proyecto audiovisual. Facilitado por Enrique Mora Díez, Profesor del MÁSTER DE GESTIÓN DE PROYECTOS Y POLÍTICAS CULTURALES. Módulo Cine y Creación Audiovisual / 2017. Universidad de Zaragoza

4.2. Género o formato televisivo, una miniserie

El siguiente tema a tratar es el del formato televisivo y antes de entrar de lleno en el mismo, conviene remitirse primero, de forma resumida, a la teoría de los géneros tanto literarios como cinematográficos de por sí una tarea un tanto compleja porque:

De todos los conceptos fundamentales de la teoría literaria, ninguno presenta un linaje tan extenso y distinguido como la cuestión de los tipos o géneros literarios, de Aristóteles a Todorov y de Horacio a Wellek y Warren [...] la historia de los géneros presenta una teoría notablemente zigzagueante (Altman, 2000, p. 17).

Sin embargo, es posible sintetizar que con la noción de género las teorías clásicas imponen un canon y las modernas (desde el Renacimiento) se rebelan contra todo carácter prescriptivo, y así, de un polo a otro, transcurre el devenir de la historia de este concepto.

El género se ve sometido a numerosos debates y definiciones que lo situaron, según etapas, entre la horma que constriñe al creador con sus pautas y mandatos, y la “institución” que aporta a creadores y públicos un código común y un punto de encuentro entre producto cultural y las expectativas de los consumidores, entre los postulados románticos y las teorías formalistas, entre lo “natural” y lo “convencional” (Dafonte, 2009, p. 122).

Según las teorías de literatura actual podría decirse que lo que interesa no es tanto construir un sistema jerárquico como hallar los aspectos comunes de los géneros. Es decir, las condiciones que convergen para explicar cómo, en un momento histórico dado, el género articula la relación de la literatura con la tradición que lo produce. La mezcla de géneros es factible, los nuevos géneros que surgen por adición o reducción de otros “y se admite que no existe un límite al número de ellos posible” (Pérez Bowie, 2008, p. 91). En definitiva, se trata de poner en relación las diversas perspectivas que intervienen entre la producción e interpretación de la literatura y el problema de integrarlas a todas.

Con respecto al género cinematográfico la situación es algo distinta porque nace sin la trayectoria histórica de la literatura, la teoría sobre el género cinematográfico surge:

liberada de todo el peso normativista y prescriptivo que arrastró durante años la poética, ha podido, por tanto nutrirse de las fecundas reflexiones en torno a la cuestión desarrolladas por la moderna teoría de la literatura, aunque también caer presa del confusionismo en que a menudo incurre aquélla (Pérez Bowie, 2008, p. 92).

La reflexión sobre el género de los filmes puede apreciarse a partir de la década de los 60; las razones que señala este autor son que la cuestión de los géneros era uno de los mecanismos de la producción en serie sobre los que se asentaba la industria cultural, por lo tanto, las películas de género estaban situadas en un escalón inferior dentro de la escala artística.

De todas formas, la mayoría de los críticos tienen en cuenta principios literarios “Ed Buscombe se fija en Wellek y Warren; Stuart Kaminsky, John Cawelti y Dudley Andrew citan a Nortrop Frye; Will Wright busca el apoyo de Vladimir Propp; Roland Barthes y Tzvetan Todorov aparecen citados en la obra de Stephen Neale” (Altman, 2000, p. 33)

Sobre el género cinematográfico se han desarrollado, a lo largo las últimas décadas, dos posturas diferenciadas, por un lado, las ideas de los autores estructuralistas como Thomas Schatz, quienes siguiendo las premisas antropológicas de Levi-Strauss reconocen en el cine una función social, por ejemplo en el *western* un modo de restablecer el orden (mediante el triunfo de la ley) o la integración en sociedad a través del melodrama, la comedia o el musical; sin embargo son cada vez más los autores que destacan su relación con la industria y la economía Stam (2004). La posición de los primeros intentaba mantener los criterios establecidos por la teoría literaria clásica. El género considerado como una clasificación institucional, dotado de unos principios preexistentes al que las obras se adhieren o no.

A medida que el cine se independiza, Altman, de acuerdo con Dudley Andrew (1993) considera que “existen notables diferencias entre la crítica de los géneros cinematográficos y sus predecesores literarios” (Altman, 2000, p. 33). El término género, desde el punto de vista de estos críticos, abarca por sí solo multitud de aspectos que aportan las fórmulas que rigen a la producción. Es indudable su ventaja para la producción de películas en los grandes estudios, ya que con la especialización de los técnicos y reciclaje de los decorados favorecen el beneficio industrial de las empresas productoras (como se sabe la MGM se especializó en musicales, por ejemplo), los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público porque, cara a los espectadores posibilitan la rápida identificación de cada producto.

El género “garantiza coherencias, institucionalizando convenciones, creando conjuntos de expectativas con respecto al proceso narrativo y a la conclusión narrativa, que pueden estar sujetos a variaciones, pero nunca son sobrepasados o violados” (Neale, 1980 p. 28). Es decir, que la naturaleza específica del cine ha influido y continúa influyendo sobre la variedad de géneros que aparecen, pero existen unos principios estables que se mantienen en esas estructuras genéricas y a las que todo el proceso de producción-recepción del filme les gusta reconocer, “la industria cinematográfica define los géneros y la masa de espectadores los reconoce” señala posteriormente Altman (2000).

Para una mayor aclaración sobre de los géneros cinematográficos se adjunta una aproximación, más bien sociológica como indica el autor del libro de donde se ha extraído la presente relación, a los macro-géneros cinematográficos actuales:

- Western: el género por antonomasia, épico y con estética del oeste de los Estados Unidos.
- Terror: contaminado por la ciencia-ficción y los efectos especiales, con su apoteosis sanguinolenta en el “gore”.

- Policíaco: muy popular y enraizado en la sociedad, realista, puede englobar los estilos de “gángsters”, “negro”, “de espías”, etc.
- Suspense: muy emparentado con los dos anteriores y basado en la intriga.
- Drama: emotivas historias serias, que pueden derivar en “político” o “de denuncia”.
- Comedia: de tipo mímico o burlesco (slapstick), o “teatral”, con gags más bien verbales.
- Musical: con coreografías a lo Broadway o folklorismo.
- Bélico: referido a las guerras de nuestro siglo, de tipo “pacifista” o “propagandística”.
- Histórico: realismo de otras épocas, puede incluir las biografías o *biopics*.
- Psicológico: con gran influencia teatral, por lo tanto, con muchos diálogos.
- Fantástico: con superhombres y efectos, destaca el subgénero “espacial”.
- Documental: basado en personajes y acontecimientos reales, sin ficción, aunque está en apogeo el falso documental o mockumentary, ficcionalizado.
- Otros: “infantil”, “de aventuras”, “paródico”, “de carretera”, “romántico”, “porno”, “dibujos animados”, “comics”, “de videojuegos”, etc.

Por otra parte, la política de géneros, tan sólidamente implantada en la industria de Hollywood, ha encontrado equivalencias en otros países, incluso con la formación de géneros nacionales (“spaghetti western”, “kung-fu oriental”, “manga japonés”, “españoladas de Ozores”, “Bollywood”, etc.). (Brisset, 2011, p. 61).

Con la irrupción de la televisión como medio de producción distinto e independiente del cine, se hace aún más compleja la adopción de una clasificación genérica

En el diseño de la parrilla televisiva se intenta establecer un flujo de programación que no atiende a criterios genéricos, sino a los ritmos de vida y

a las preferencias de los sectores de audiencia más interesantes, por lo que se suceden una serie de programas que nada tienen que ver entre sí en lo que a género se refiere (Dafonte, 2009, p. 135).

La televisión presenta diferencias y peculiaridades significativas suficientes como para que una simple transposición de las teorías de los géneros literarios a los cinematográficos sea insuficiente.

Anna Tous considera que “las consideraciones genéricas son universales y eternas, poco adecuadas para el estudio de la televisión, con unas formas culturales, populares que disponen de un bagaje histórico, cultural y temporalmente contingente” (Tous, 2008, p. 52). Es decir, que las presiones de un mercado todavía más vivo, diverso y competitivo que el del cine, influyen y modifican los textos, excesivamente sometidos a la comercialidad de quienes los producen.

Por lo tanto, es posible afirmar que, si el entramado económico e industrial ha influido decisivamente en la evolución y aparición de géneros y subgéneros cinematográficos, con la llegada de la televisión la diversidad de producción ha llegado a ser tal, que ni siquiera, a juicio de los críticos, es factible hablar de género sino de formato.

En la actualidad, la televisión se halla en la llamada etapa de la hípertelevisión, superadas ya las anteriores: desde la televisión en blanco y negro (llamada paleo-televisión) a la de los años 80, anterior a la revolución digital hasta finales del S.XX (llamada neo-televisión). La televisión del siglo XXI, en los países desarrollados, se caracteriza por el máximo consumo y la innovación, en la que es posible todo tipo de hibridación genérica. La proliferación de programas es de una magnitud enorme. “Se fragmenta el consumo televisivo en miles de situaciones individuales” (Scolari, 2008, p. 6).

Por ejemplo, Buonano (2005) habla de los distintos formatos que se incluyen en el macrogénero de la ficción televisiva, en él conviven modelos de la producción y programación consolidados a lo largo de la historia del medio, junto a otras fórmulas más recientes, y en las que se incluyen siete:

1. Series procedimentales.
2. Dramas serializados.
3. Miniseries.
4. Serial o *soap opera*.
5. Antología.
6. Telefilme o *Tv movie*.
7. Teleteatro o teatro filmado.

Por lo tanto, las diferencias entre género y formato aluden básicamente a la relación entre el mercado y la autoría, de tal manera que el formato se convierte en una categoría de producción. No es la plasmación de género en la televisión, pero sí puede ser la integración particular del mismo.

La noción de formato surge, aplicada con especial empeño al medio televisivo, como complemento del concepto de género, para designar todas aquellas variaciones formales –del género– producto de la mixtura, la transposición, la multicodificación, etc., propios del medio y por la necesidad de incorporar otras, consecuencia o exigencia del criterio constructivo (la forma), de la programación, las leyes del mercado (comercialización) y la producción tales como la duración, soporte de producción, técnica de realización, etc., que además de caracterizar el texto en ciertos aspectos formales acaban por incorporarse como auténticas marcas de género (Barroso García, 1996, p. 46).

Cabe incluir la producción audiovisual de *El tiempo entre costuras* en el, formato de miniserie, como una obra con episodios, pero ya cerrada.

Una definición del término miniserie que parece plausible y compatible con las características de *El tiempo entre costuras*, es la siguiente:

Es un género serial que consta de pocos capítulos (normalmente se considera una miniserie a aquella que tiene menos de 13 capítulos, si bien normalmente suelen tener dos o tres). Está basada en alguna pieza literaria, fundamentalmente *best-sellers*. Su presupuesto de realización es alto

comparado con un capítulo de serie convencional. Se apoya en actores más conocidos que los otros modelos. Son productos muy cuidados desde el punto de vista de la producción (Cortés, 2001).

La definición de este autor se ajusta al producto elaborado por los autores de *El tiempo entre costuras*. Como se ha comentado a lo largo de este apartado se trata de una obra cerrada que bebe del espíritu de una novela superventas en todos los detalles. Desde el principio, se marcaron unas metas ambiciosas e invirtieron económicoamente en su realización y difusión, el resultado fue una miniserie con personalidad propia.

4.3. El paratexto de la serie

El formato de *El tiempo entre costuras* incluía al final de cada episodio unos minutos de *making of* o “como se hizo” de lo transmitido. En la emisión televisiva, al finalizar el episodio correspondiente a la serie y dedicar un tiempo a la publicidad, se daba paso al programa *Más de El tiempo entre costuras*.

El tiempo entre costuras fue la primera serie en arriesgarse con dicha propuesta en su formato y el objetivo de sus autores fue, como se ha dicho ya, aumentar la cuota de pantalla, después, se continuó realizando así en otras series españolas como *Velvet*, en Antena 3 o a través de programas especiales en *La que se avecina* y *El principe* en Telecinco.³⁵

Los contenidos de este reportaje documental fueron diversos, contenían entrevistas a los miembros del equipo técnico y artístico y en algunos episodios se incluyeron documentales de corte histórico, con imágenes de archivo sobre la guerra civil o los días posteriores a la misma, en ellos figuraron comentarios de historiadores actuales, como Ana Martínez Rus, Profesora de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Angel Viñas, historiador y exdiplomático y a Luis Palacios Buñuelos, Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (URJC); todos ellos hablaron en sus entrevistas de la situación social de España en la época de antes, durante y después de la guerra civil, de las circunstancias del Protectorado y de los primeros años del franquismo.

También aparecieron otras entrevistas de interés general como la realizada a Alicia Hernández (creadora de la firma *Dolores Promesa*) quien explicó el procedimiento de confección de un vestido en un taller de costura, con un plisado de una tela de seda hecho a mano como el vestido *Delphos*, enseñando bocetos de vestidos similares y patrones en cartón. O la entrevista a Jose M. Romeo,

³⁵ Obtenido de https://www.vanitatis.elconfidencial.com/television/2014-03-03/el-making-of-un-genero-television-que-pisa-con-fuerza-en-espana_93780/ Fecha de consulta 22-II-2018

Profesor ad Honorem de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), hablando del uso del telegrama.

Estos programas se retiraron de internet de acuerdo con la Ley de protección de datos (Ley Orgánica 15/1999). Sin embargo, lo relacionado con la estrategia comercial de dar a conocer a los actores, directores y algunas de las técnicas del rodaje permanecen a la venta y están accesibles en la red.

Los actores acudieron a otros programas televisivos, antes, durante y después de la emisión de la serie.³⁶ Es innegable que este hecho formó parte de la amplia estrategia comercial que caracterizó socialmente a esta serie, sin embargo favoreció la comunicación y el acercamiento entre público y personajes de la serie.

Con respecto a las localizaciones de España, Marruecos y Portugal, la serie se rodó en 100 lugares de estos tres países. Se emplearon 254 escenarios, ninguno se realizó en un plató televisivo.

El reparto estuvo formado por 135 actores y 2.500 figurantes aproximadamente. Se manejaron cifras de 650.000 euros por episodio.

El vestuario se encargó a Sabina Daigeler diseñadora y figurinista alemana, conocida por su trabajo en *Volver* (2006), *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar o *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñarritu. Diseñó personalmente unos 40 trajes para la serie. Se elaboraron 400 trajes a medida y 1.500 se alquilaron a casas importantes de Londres, París y Roma. La autora María Dueñas y Daigeler se conocían antes de la filmación de la serie. De hecho fue la figurista quien informó a la autora de los principales datos sobre alta costura que contiene la novela.

La ficha técnica correspondiente a la serie es la siguiente:³⁷

36 Obtenido de http://www.antena3.com/programas/elhormiguero/invitados/adriana-ugarte-perdi-zocotetuan_20131028571c3fed6584a8abb581668e.html Fecha de consulta 25.VI.2016

37 Obtenido de <https://www.filmaffinity.com/es/film329098.html> Fecha de consulta 25.VI.2016

- Título original: El tiempo entre costuras (TV Series)
- Año: 2012
- Duración: 70 min.
- País: España
- Director: Ignacio Mercero, Iñaki Peñafiel, Norberto López Amado
- Guion: Susana López Rubio, Alberto Grondona, Carlos Montero (Novela: María Dueñas)
- Música: César Benito
- Fotografía: Juan Molina
- Reparto: Adriana Ugarte, Hannah New, Peter Vives, Tristán Ulloa, Raúl Arévalo, Carlos Santos, Francesc Garrido, Mari Carmen Sánchez, Alba Flores, David Venancio Muro, Filipe Duarte, Rubén Cortada, Elena Irureta, Ben Temple, Elvira Mínguez
- Productora: Boomerang TV / Antena 3 Televisión
- Género: Serie de TV. Drama. Romance. Aventuras | Años 30. Años 40. Colonialismo
- Web oficial: <http://www.antena3.com/series/el-tiempo-entre-costuras/>

La versión española, todavía está a la venta y en ella se ha respetado lo que se reproducía en televisión. La serie tiene una presentación clásica, cada episodio comienza con un primer plano en negro en el que se anuncia en letras en un blanco roto UNA PRODUCCIÓN DE y debajo ANTENA 3 y separado por un punto grueso BOOMERANG TV terminado con un conjunto de imágenes enmarcadas, a modo de fotografías a la izquierda de la pantalla, en las que se presentan los *spoilers* del episodio siguiente mientras figuran los créditos finales a la derecha con música de fondo. Finaliza con el plano de Sira caminando descalza al amanecer, hacia la cámara, por la arena mojada de la playa de Tánger y un anuncio a *Atres media Player*.

Todos los Episodios se inician con una secuencia de arranque acompañada una pieza musical que corresponde la mayor parte de las veces, exceptuando cinco episodios, a alguno de los temas de la producción específica que realizó el compositor César Benito para la serie.

Dicha escena de arranque suele durar unos cuatro minutos aproximadamente antes de que aparezcan los títulos de presentación y su función es la de introducir el resto del episodio. Los planos que suelen conformar esta escena están especialmente seleccionados con la finalidad de atraer el interés del espectador desde el inicio.

Tabla 3. Descripción de los episodios y audiencia obtenida por la serie en Antena 3.

N.º(serie)	Título	Director(es)	Fecha de emisión	Audiencia
1	Amor y otras verdades	Iñaki Mercero	21 de octubre de 2013	5.018.000 (25,5%)
2	El camino más difícil	Iñaki Mercero	28 de octubre de 2013	5.103.000 (26,9%)
3	La felicidad de unos cuantos	Iñaki Mercero	4 de noviembre de 2013	5 093 000 (26,2%)
4	Escrito en las estrellas	Iñaki Peñafiel	11 de noviembre de 2013	4.803.000 (24,6%)
5	El sol siempre vuelve a salir	Iñaki Peñafiel	18 de noviembre de 2013	4.688.000 (24,7%)
6	Espionaje	Iñaki Peñafiel	25 de noviembre de 2013	4.733.000 (25,4%)
7	Un refugio en mitad de la tormenta	Norberto López Amado	2 de diciembre de 2013	4.455.000 (23,3%)

N.º(serie)	Título	Director(es)	Fecha de emisión	Audiencia
8	El resto de nuestros días	Norberto López Amado	9 de diciembre de 2013	4.687.000 (24,3%)
9	Los fantasmas del pasado	Iñaki Mercero	16 de diciembre de 2013	4.877.000 (26,5%)
10	Los cuentos que no saben qué contar	Iñaki Mercero	13 de enero de 2014	5 014 000 (25,2%)
11	Regreso al ayer	Norberto López Amado & Iñaki Mercero	20 de enero de 2014	5 536 000 (27,8%)

Elaboración propia según datos de: <http://www.formulatv.com/series/el-tiempo-entre-costuras/audiencias/>. Fecha de consulta 20.IV.2016

Según la tabla En la columna de la derecha se refleja el número de espectadores y tanto por ciento de cuota de pantalla o *share*, concepto hegemónico en la medición de audiencia en España en el 2014³⁸.

Los episodios de mayor audiencia fueron los tres primeros y los dos últimos. La audiencia decayó cuando, según el argumento, Sira se encuentra situada en la pensión y comienzan sus aventuras donde los personajes han sido presentados el resultado es previsible. Los lectores, por ejemplo, sabían qué iba a suceder. Para los espectadores que no conocían la novela el ritmo narrativo perdía interés. Se renueva el interés por conocer el final a partir del episodio nº 9, que se ha alargado y transcurre con aventuras distintas a las que ocurren en la novela, Sira afronta su aventura en Lisboa de un modo más independiente y aumenta el peligro frente a los alemanes en Lisboa y después en Madrid cuando Da Silva la secuestra. En el último episodio renace la curiosidad por averiguar el final de la historia, tanto para los lectores que desean ver cómo se ha resuelto el

38 Según Cascajosa 2016, p. 54: porcentaje de espectadores que sintoniza con un canal del conjunto de la audiencia que está viendo la televisión.

alargamiento, como para los espectadores de la serie que permanecen intrigados desde el episodio anterior, por conocer el final.

También un hecho que pudo coincidir es el de la lucha por las audiencias entre las principales cadenas de televisión que ya se ha mencionado, la serie *Isabel*, principal competidora, emitía el capítulo nº 26, final de la segunda temporada, el 2 de diciembre del 2013 con una audiencia de 3.398.000 (16,3%), cuando su audiencia por capítulo no sobrepasaba los 3.000.000. Los capítulos dedicados la serie de la reina castellana finalizaron a principios de diciembre y sus espectadores pudieron aumentar así el *ranking* de los de *El tiempo entre costuras* que continuó hasta mediados de enero.

Además, por parte de la cadena de televisión existió una gran promoción del último capítulo, con un programa especial en Antena 3³⁹.

El siguiente capítulo se centra en la investigación aplicada de la novela y la serie *El tiempo entre costuras* respectivamente. Como se ha anunciado, en él se realiza un examen del nivel discurso de la novela y del audiovisual en sus elementos principales, la voz narradora, el punto de vista y el tiempo. La finalidad es analizar cómo se realizó el trasvase de la novela a su versión audiovisual en el nivel del discurso.

³⁹ Obtenido de http://www.antena3.com/series/el-tiempo-entre-costuras/eres-fan/actores-invitan-que-pierdas-esta-noche-gran-final-tiempocosturas_20140120571bce536584a8abb580c736.html Programa especial. Fecha de consulta 26.I.2016

CAPÍTULO 5 NOVELA Y SERIE EN EL NIVEL DEL DISCURSO

Tal y como se expuso en el Capítulo 2, apartado 5 de este trabajo, el estudio de la narrativa de los formalistas rusos lo retomaron los estructuralistas de mediados del siglo XX para adaptarlo a los conceptos de la estructura de la narración. Por ejemplo, R. Barthes, propone distinguir en una obra

tres niveles de descripción: el nivel de *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es grosso modo, el nivel del discurso en Todorov) (Barthes, 1970, p. 15).

Todorov (1988, p. 157) había propuesto trabajar sobre dos grandes niveles, que su vez sudividó: la historia (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una “sintaxis” de los personajes y el discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato. La historia da respuesta a *¿qué se narra?*, es decir, al contenido o significado, y el discurso a *¿cómo se narra?*, a la forma o significante.

Así pues, retomando qué significa el discurso para algunos de los teóricos de la época posterior, por ejemplo, para Chatman (1990, p. 57), el discurso o el terreno de la expresión, se traduce en una serie de enunciados narrativos que van dando forma a los contenidos de la historia. Bordwell y Thomson (1995, p. 66) también hace esta distinción, pero en lugar de hablar de discurso prefiere hacerlo de argumento. Genette, que como ya vimos, considera que existen dos narratologías: una temática y una modal, y propone romper esta dualidad con la narración como tercer componente, dando lugar a lo que se ha llamado la triada de Genette. El conjunto del hecho narrativo quedaría representado por “la historia (conjunto de acontecimientos que se cuentan), relato (el discurso, oral o escrito que los cuenta) y narración (el acto ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho en sí de contar)” (Genette, 1998, p. 12).

Con este tercer componente se introducen las instancias enunciadoras que son esenciales en toda narrativa y responden a quién es el que cuenta.

Por consiguiente, la estructura de una obra narrativa consiste en *la historia* que constituye *los contenidos* o la materia prima que la narración moldea para darle forma al relato. *La narración* que presenta el proceso a través del cual se enuncian los contenidos de la historia en el relato y *el relato* que surge como resultado del proceso narrativo.

El nivel de la historia, de la narración y del relato son niveles que pueden aplicarse a cualquier lenguaje de ficción. Por ello, se plantean en esta introducción, ya que las categorías pertenecientes a dichos niveles pueden aplicarse tanto a un texto escrito como el de la novela *El tiempo entre costuras*, como a su expresión en el medio audiovisual, la serie televisiva *El tiempo entre costuras*.

Como señala Pozuelo Yvancos (2003) toda la crítica narrativa especialmente la angloamericana (H. James o Lubbock, Muir, Foster, Scholes) se centró en la composición narrativa. Pero ha sido posteriormente la crítica francesa, en la línea de T. Todorov y G. Genette, entre otros, quien ha sistematizado metódicamente el elemento del relato en torno a cuatro grandes categorías que se corresponden con la actividad verbal discursiva: la voz o registro verbal de la enunciación en la historia; el aspecto, focalización o manera en la que la historia es percibida por el narrador; el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador (narración/descripción); el tiempo y sus relaciones con la historia y el tiempo del discurso.

En esta tesis, se ha optado por examinar en paralelo, la novela y su trasvase audiovisual. Siguiendo la línea sistemática de estos autores, se analizan tres de las cuatro categorías discursivas señaladas en el párrafo anterior. En primer lugar, la voz narradora en la novela y su equivalente en la serie televisiva. Posteriormente, el análisis se centra en la llamada focalización, categoría de la narración también correspondiente a ambos medios, el novelístico y el fílmico. En tercer lugar se observa el tiempo como elemento del discurso, primero en la novela y después en la serie homónima.

Con respecto a la categoría de la modalidad discursiva, se omite su análisis alternativo con la serie por considerar que dicha categoría es propia de la novela y no añade elementos de interés al análisis de cómo se ha llevado a cabo el trasvase al audiovisual. Algunas de los rasgos de la modalidad discursiva de *El tiempo entre costuras* se han comentado en el capítulo 2 en el apartado 2.6.

5.1. La voz narradora en la novela

El concepto de narrador es fundamental en el análisis de un texto narrativo. Es la figura central en una teoría del relato, ya que de él depende la organización de la historia.

El narrador constituye sin duda alguna el elemento central del relato. Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material de la historia. Se trata de una realidad reconocida de forma explícita por la inmensa mayoría de las corrientes teóricas interesadas en el relato, aunque no todas coincidan en el papel y capacidad asignables al narrador (Garrido Gallardo, 1988, p. 1).

El término de la voz lo aplicó G. Genette en su intento de responder a la pregunta: ¿quién cuenta? Desde entonces se ha acuñado la expresión, narratológicamente hablando para indicar al narrador.

En su propia obra, el autor francés incluye un cuadro aclaratorio sobre los planos desde los que analiza la figura del narrador. En él enlaza las dos posiciones fundamentales desde las que narra la voz, la de la persona y la del nivel narrativo en el que se sitúa la historia

PERSONA/NIVEL	EXTRADIÉGETICO	INTRADIÉGETICO
HETERODIÉGETICO	Homero	Sherezade
HOMODIÉGETICO	Lázaro	Ulises

Homero y Lázaro son narradores de primer grado –el primero ausente (heterodiégetico) y el segundo presente (homodiégetico)– “Lázaro de Tormes, como narrador no está incluido en ninguna historia anterior, pero es un narrador homodiégetico porque cuenta su propia historia [...] es el que instaura la narración inicial” (Pozuelo Yvancos 2003, p 250), pero ambos son extradiégeticos porque narran distintas aventuras desde fuera de los acontecimientos que viven. Los que denomina intradiégeticos (Sherezade y

Ulises) son narradores de segundo grado –la primera ausente y el segundo presente (cantos IX-XI de *La Odisea*)– donde Sherezade es una narradora heterodiégetica porque no es protagonista de sus cuentos, pero está dentro de la historia de *La mil y una noches*. Ulises es un narrador homodiégetico porque cuenta sus aventuras sin dejar de ser el narrador protagonista, tal como ocurre “en el relato que hace a los Feacios en *La Odisea*” (Pozuelo Yvancos, 2003, p. 250).

Es decir, que desde la persona o situación del narrador con respecto a la historia contada, el narrador puede ser (hetero y homodiégetico). Se habla de narrador heterodiegético cuando este desarrolla una historia a la que es actoralmente ajeno –dado que no interviene en la diégesis– y de narrador homodiégetico si interviene en la propia historia que relata, bien como personaje protagonista o secundario. Por consiguiente, el protagonista intervenir en la historia como testigo u observador sin ser el actor. También se denomina autodiégesis cuando el protagonista relata su propia historia, una novela autobiográfica es un caso habitual de relato autodiégetico.

Según el primer plano de distinción de la voz narradora que señala Genette, cabe definir cuál es la propia de la novela *El tiempo entre costuras*. En la novela, la voz corresponde a Sira, la protagonista o personaje principal que relata su historia. Toda la narración pertenece a una voz homodiégetica, ya que Sira es la persona que relata en primera persona.

Desde “Una máquina de escribir reventó mi destino” (D. p. 13) hasta “Al fin y al cabo, nos mantuvimos siempre en el envés de la historia activamente invisibles en aquel tiempo que vivimos entre costuras” (D. p. 631), una sola voz en primera persona del singular conduce la narración. Como se comentará en este mismo apartado, la protagonista asiste a relatos que no están contados con su propia voz, pero sí incluidos en los diálogos que relata. Sira es, sin lugar a dudas, la voz elegida por la autora de la novela para contar la historia.

De todas formas, como advierte Pozuelo Yvancos, no existe una simetría entre voz narradora y persona gramatical, aunque las formas gramaticales sean

tres. La voz como discurso revela una opción dual yo/no–yo que Genette distinguirá entre relato homodiégetico (el narrador forma parte de la historia que cuenta) y heterodiégetico (el narrador no forma parte de la historia).

Se constata, pues, que el análisis de la voz narrativa en el plano de la persona ha de hacerse desde la oposición fuera/dentro, que revelan las dos actitudes posibles en cuanto a la responsabilidad elocutiva: hablo de mí (yo = Homodiégesis) hablo de él, de ti (Heterodiégesis). La ausencia no tiene grados, pero la presencia (homodiégesis) sí. G. Genette propuso el término de autodiégesis para aquellos relatos en que la homodiégesis lo es del héroe protagonista que narra su propia historia (Pozuelo Ivancos, 2003, p. 249).

La segunda distinción utilizada por Genette para analizar la figura del narrador se sitúa desde la óptica del nivel narrativo o plano de articulación de la diégesis. En este caso, el autor hace referencia – fundamentalmente– a dos tipos de narrador, el extradiégetico y el intradiégetico. Ambos se configuran en la relación del acontecimiento narrado con respecto al acto narrativo.

El nivel extradiégetico es el característico de una novela en tercera persona en la que el narrador se encuentra en un nivel básico o de grado cero, es decir que se halla fuera de la historia principal; por lo tanto, es el nivel más alto y la primera instancia que origina la diégesis. Ahí es donde se sitúa siempre el narrador principal, sea auto, homo o heterodiégetico como persona. Es el superior o de primer grado, el propio de la narración principal o diégesis –contada por el narrador extradiégetico primario–, quien narra dónde se sitúan los personajes, acciones y espacios que constituyen el universo propio de una historia.

En el nivel intradiégetico, el narrador participa en la historia. Es el caso de una novela narrada en primera persona. Más adelante se le ha denominado narrador interno. Se trata de un personaje que, siempre desde dentro de la historia (homodiégetico), actúa, juzga y mantiene sus opiniones tanto sobre los sucesos, como sobre el resto de los personajes que aparecen en el relato, puesto que su nivel de conocimiento está sujeto a sus vivencias, el panorama narrativo está determinado por una mayor subjetividad.

En lo que respecta a este plano de la narración, la voz de *El tiempo entre costuras* se distingue por su carácter intradiegético debido a que los acontecimientos narrados en la historia constituyen el relato personal de las peripecias de Sira: “Ésta fue mi historia o al menos así la recuerdo” (D. p. 619). Se trata de una novela en primera persona y Sira es quien actúa, juzga y opina sobre los demás personajes del relato.

Según esto, adecuando las nociones de Genette a la novela *El tiempo entre costuras*, es factible aducir que la voz narradora de la obra literaria corresponde a Sira Quiroga y se define como homodiégetica e intradiégetica, por tener un carácter autobiográfico y participar de su propia historia.

En cuanto al nivel metadiégetico, del que también habla Genette, se sitúa inmediatamente en un plano superior al anterior siendo de segundo grado respecto al básico. Es el propio de la narración secundaria o metadiégesis y aparece, enmarcada dentro de la (intra)diégesis. Se revela cuando un personaje intradiégetico asume también el papel de narrador en la historia enclavada. Si, en algún caso, no aparece explícitamente el narrador secundario intradiégetico y su relato metadiégetico aparece vinculado al narrador primario, estaríamos ante de narración pseudodiégetica o pseudodiégesis. Por ejemplo, cuando Sira describe las circunstancias vitales que definen la identidad de su amigo Félix (D. pp. 194-198).

En la novela analizada, se ofrecen varios casos de narraciones metadiégeticas. Las asumidas por distintos personajes a los que no es posible considerar como protagonistas a la misma altura que Sira, sin embargo, esta, narradora principal, les cede la palabra a través del diálogo. O lo que es lo mismo, en su relato intradiégetico permite narraciones metadiégeticas, que vienen a ser narraciones secundarias dentro de la primaria. Por lo tanto, en el interior del relato principal surgen otros,

Por ejemplo, una de las memorias que surgen en el interior del relato principal (metadiégetico) es la que formaliza Rosalinda en las conversaciones confidenciales que mantiene con su amiga Sira. En ellas, se le otorga el papel

de narradora y, en varias ocasiones a lo largo de la novela, va ofreciendo, en primera persona, fragmentos de su vida. Entonces, Sira se transforma en “narradora-testigo” limitándose a escuchar, asentir o preguntar con oportunidad, a fin de que el lector obtenga –convenientemente– los datos del relato.

El primer relato de Rosalinda transcurre a lo largo del trayecto en su automóvil descapotable, de Tetuán a Tánger (D. pp. 243-250). La inglesa pasa a utilizar la primera persona del singular y Sira, alterna en sus descripciones tanto la primera persona del singular como la del plural, haciendo alguna alusión a su punto de vista. “En aquellos tiempos yo era muy amiga del general Sanjurjo y su adorable Carmen” (D. p. 245) constata la voz de Rosalinda. La de Sira refiere: “Las puntas de nuestros pañuelos de seda que cubrían nuestras cabezas volaban al viento, brillantes bajo la luz del sol mientras ella seguía narrando los avatares de su llegada a Marruecos” (D. p. 245); “Volví a concentrarme en Rosalinda y sus aventuras viajeras: aún no era el momento de abrir el saco de la melancolía” (D. p. 248). El relato de la amiga inglesa continua cuando llegan al Hotel El Minzah de Tánger (D. pp. 258-262) con similares características.

Este tipo de relato metadiégetico se repite de nuevo en varias ocasiones más, cuando Sira visita a Rosalinda en su casa con motivo de su enfermedad y esta le cuenta el origen y carácter de su dolencia y su desgraciado matrimonio “Me casé a los dieciséis años” (D. p. 330) o, en la última parte de la novela, cuando ambas amigas se reencuentran en Lisboa y Rosalinda rememora –a petición de Sira– sus últimos dos años: “Los primeros tiempos fueron duros, sola, sin dinero...” (D. p. 563). Entre ambas amigas se manifiesta una relación sincera que, progresivamente, justifica su amistad y admiración mutua.

Para explicar la voz narradora según el tiempo de la narración o posición temporal de la instancia narrativa que define el relato contado, Genette remite a que el relato puede ser anterior, ulterior, simultáneo e intercalado, referido a la situación temporal del narrador con respecto a la historia. Se trata de un relato ulterior cuando es en pasado. Anterior cuando anticipa sucesos del futuro.

Simultáneo cuando se narra en presente. Por último, intercalado cuando se introduce a través de las acciones.

El relato ulterior, es el más frecuente y se construye verbalmente en pasado, sitúa la instancia narrativa en una posición temporal de posterioridad a los hechos de la historia que cuenta. El relato anterior está construido normalmente en tiempos verbales de futuro o incluso reconducido en presente. El relato simultáneo, es el más simple, puesto que se realiza desde el presente contemporáneo de la acción, igualándose la acción narrada y el acto de narrar, la historia y la narración; y finalmente, el relato intercalado, que es el más complejo puesto que, el momento de narrar se intercala entre los momentos temporales de la acción (Genette, 1998).

Según esta enumeración, los relatos anteriormente analizados de Rosalinda a Sira, también son relatos intercalados porque se desarrollan entre los sucesos de la acción, las dos mujeres se dirigen a Tánger en automóvil para resolver gestiones.

Otro relato que se puede denominar intercalado, al que su vez se podría designar metadiégetico, es el que formaliza Juan Luis Beigbeder cuando acude abrumado a visitar a Sira, a su taller de Núñez de Balboa en Madrid. El suceso ocurre unos meses después de la llegada de Sira a Madrid y año y medio de la estancia del histórico dirigente en la misma ciudad. Para entonces, la espía-modista está acostumbrada a pasar información a los británicos, sin embargo, ha detectado la presencia de alguien que la vigila y la situación de peligro es mayor. El recién cesado ministro informa esa noche a Sira de su destitución, le habla con confianza, refleja cómo han sido sus meses en el gobierno de Franco: “Me han cesado. Mañana será público [...] ¿sabe con cuántas palabras me van a liquidar? Con diecinueve. Las tengo contadas, mire...” (D. p. 432). De ahí, hasta el final de la p. 441, Sira se transforma de nuevo en narrador-testigo mientras el personaje de Beigbeder, animado por ella, narra en primera persona las tensiones sufridas en los últimos meses, incluida la separación de su amada Rosalinda.

La autora de la novela pone especial interés en estos relatos intercalados también denominados así por Bal (1990, p. 148). La identidad real en el pasado histórico, tanto de Rosalinda como de Juan Luis Beigbeder confiere una mayor verosimilitud al relato; además, ambos nombran a otras figuras pertenecientes a la situación política del momento y coetáneas, por lo tanto, también personajes históricos (El General Sanjurjo y su mujer, Peter Fox, el General Franco, Serrano Suñer, Sir Samuel Hoare, Adolf Hitler; además de los distintos lugares donde vivieron). Al favorecer su narración en primera persona e integrarles en la ficción con los rasgos de su peculiar personalidad, el relato adquiere credibilidad y provoca la atención propia de una novela histórica.

La autora tiene gran interés por describir el contexto social, dentro del marco temporal en el que encuadra su novela en los meses previos a la guerra y posteriores al conflicto utiliza el recurso al relato metadíegético dos veces más, si bien sirviéndose en estos casos de personajes ficticios, pero con autoridad y experiencia suficiente como para informar al lector de la situación. Uno es Gonzalo Alvarado, quien se convierte en narrador homodíegético al relatar algunas pinceladas de su vida y un equilibrado resumen del estado en el que se encuentra el país. A lo largo de varias páginas, Gonzalo lleva el peso de la narración, relata aspectos de su vida a Sira, en presencia de Dolores, de la que esta es también protagonista. Unas veces se dirige a Sira “Esto es para ti, Sira, para que te abras un camino en la vida” (D. p. 49), otras a Dolores “¿Te acuerdas de Servanda, Dolores? Cómo nos espiaba” (D. p. 49) y otras a ambas: “Os he buscado porque me temo que cualquier día de estos me van a matar [...] y como sé que tengo los días contados me he puesto a hacer el inventario de mi vida” (D. p. 44). Sin embargo, lo más llamativo del relato, en cuanto a la proyección socio-política, se encuentra en las páginas 45 y 46, en las que Gonzalo, sin definirse por ningún bando político radical, esboza a las dos mujeres el porqué del panorama público: “que aquí hay hambre de siglos y mucha injusticia también, pero eso no se arregla mordiendo a quien te da de comer” (D. p. 45), augurando el inminente futuro “o nos metemos en una guerra civil, nos liamos a tiros unos contra otros, y terminamos matándonos entre hermanos” (D. p. 46).

La función de Sira, narradora principal, a lo largo de este relato, perteneciente a su padre, es la de describir a los personajes; a Gonzalo: "Hablabía rotundo, sin pausa" (D. p. 46). Reflejar la actitud de su madre, Dolores: "Se mantenía, sin más, hierática en su postura; indescifrables sus pensamientos, erguida dentro del traje de confección excelente que yo nunca le había visto" (D. p. 47) y manifestar su propia reacción de sorpresa y emoción: "las lágrimas se me amontonaron en los ojos, y solo fui capaz de darme la vuelta y salir al pasillo en busca de la salida" (D. p. 53).

El autor del último relato metadiégetico es Ignacio. A lo largo de las páginas de la 460 a la 466, Sira permite hablar –esta vez, sin desearlo– a este personaje: "Puedo contarte muchas historias más, las he oído todas. A diario viene a verme gente que nos conocía en esos tiempos" (D. p. 464), Ignacio refleja el hambre y las penurias de Madrid durante la postguerra. Un entorno verdadero con el que a Sira, por su posición profesional, no le está permitido relacionarse, pero que la autora desea constatar.

Dejando aparte los relatos metadiégeticos, llaman la atención las ocasiones que la voz narradora de Sira emerge en tercera persona, no para relatar su propia historia sino la de otros. Su narración se torna más documental y objetiva, por ejemplo, cuando refiere la historia de figuras como la de Félix (D. pp. 194-198) y sobre todo, cuando traza los rasgos de la política que permiten ambientar algunos aspectos de España en los primeros meses después de la guerra, a través de personalidades como Sir Samuel Hoare, Beigbeder y Serrano Suñer, transformándose así en una voz pseudodiegética, que deja de usar la primera persona para usar la tercera (Genette, 1989, p. 75), cambio frecuente en un narrador auto-diegético. El crítico francés ha denominado estos casos con el término de *transvocalización*. A lo largo de los capítulos 34 y 35 de la novela, la narración pierde bastante de su homodiégesis, que solo aparece de vez en cuando. Este tipo de relato comienza en: "Nacía un nuevo Estado: una Nueva España de orden, dijeron. Para unos llegó la paz y la victoria; ante otros se abrió, sin embargo, el más negro de los pozos" (D. p. 351). Este relato tiene una

naturaleza más propiamente histórica y sirve para enmarcar el compromiso de Sira en su futura etapa como espía.

Con respecto al tiempo desde el que se sitúa la voz de Sira, la instancia narrativa elegida por María Dueñas para su protagonista es la de una posición ulterior. Tal y como indica la cita del epílogo de la novela: “Ésta fue mi historia [...] barnizada tal vez con la pátina que las décadas y la nostalgia dan a las cosas” (D. p. 619). Todo lleva a suponer que Sira narra su relato desde una posible ancianidad, o al menos, desde una edad madura.

Los críticos literarios suelen hacer referencia a otro elemento de la voz narradora que afecta a la tipología discursiva o tipología de registros del discurso en narratología porque varía la estructura del mensaje. Es el uso del estilo indirecto, mezclado con el directo. La autora lo emplea sin enfatizarlo con signos de puntuación, comillas, ni signos de admiración: “[...] algunos encargos. Que si una blusita, niña, hazme el favor, que si unos abrigos para los chiquillos antes de que se nos meta el frío” (D. p. 109) “Ella, orgullosa de su Félix dice, mi Félix hace, mi Félix piensa, ay, mi Félix, qué haría yo sin él” (D. p. 194).

También cuando relata cómo pudo ser la caída de Beigbeder y pone en boca de Serrano Suñer las siguientes palabras:

“[...] la ácida lengua de Serrano dispuesta a sacarle del ensueño –Por Dios bendito, Beigbeder dejé ya de una santa vez de decir que los españoles somos todos moros ¿Tengo acaso cara de moro? ¿Tiene el Caudillo cara de moro? Pues ya está bien de repetir insensateces, coño, que me tiene hasta la coronilla, todo el puñetero día con la misma cantinela” (D. p. 359).

Este uso del estilo indirecto libre ofrece un mayor poder de persuasión del texto y mayor verosimilitud. Todo el relato de la novela está en pasado, el tiempo verbal propio del texto narrativo y en primera persona del singular, correspondiente a la del mismo personaje, que con excepción de los relatos metadiégeticos o intercalados, cuenta las aventuras que acontecen en un tiempo concreto que desea reflejar. Para caracterizar a este tipo de narrador, Bobes señala lo siguiente:

Es el dueño del discurso, tanto si se deja oír como si se deja oír y ver, y en cualquier caso, cuando cede la palabra a sus personajes, él actuará como retransmisor de un discurso “referido”. De la misma manera que el narrador no tiene acceso al mundo de los personajes, si no es introduciéndose como un personaje más en su ámbito (lo que da lugar a su doble estatuto), el personaje no puede entrar en el ámbito del narrador, sino es de la mano de éste por mucho que avance hasta el primer plano (Bobes, 1992, p. 185).

Se comprueba que, al utilizar la primera persona en la narración, el personaje se implica y a su vez involucra a otros; la verosimilitud está en juego porque existe una mayor subjetividad que si el relato estuviese escrito en tercera persona. Sin embargo, paradójicamente, la primera persona transmite una mayor cercanía hacia el lector y resulta más creíble, su presencia se torna casi físicamente, materializada en una voz personal que termina por imponerse al receptor. Los narradores en primera persona siempre cuentan desde una “memoria” propia (Gómez Redondo, 2008). En realidad, el texto narrativo persigue contar las memorias de Sira en unos años claves para la historia de España. En la narración de los sucesos y de las acciones, se intercalan otros relatos que describen situaciones probables en la época ambientada por la novela. La voz narradora se abre paso a través de las páginas de la misma comunicando al lector una experiencia en plenitud con diversos atractivos.

5.2. Las huellas de la narración audiovisual en la serie

Como se ha descrito en el apartado anterior, la voz narradora en la novela *El tiempo entre costuras* pertenece, por lo general, a Sira. Es una voz homodiégetica, ya que Sira es la narradora en primera persona de los acontecimientos que suceden en una etapa crucial de su vida, por lo que se denomina también narradora intradiégetica desde una posición ulterior.

Sin embargo, la consideración de la voz narradora en un texto audiovisual, como es la serie *El tiempo entre costuras*, conduce siempre a la función plural de un conjunto de instancias relatoras que cumplan la misión de narrar. Los medios audiovisuales tienen un funcionamiento específico en cuanto a la disposición narrativa, esencialmente por el mero hecho de mostrar a las personas y los objetos en las imágenes, se habla de ellas.

La mayoría de los autores (Gaudreault, 1995; Stam, 1992 y Jost, 1990) llegaron al acuerdo de que no era posible referirse a un solo narrador para referirse al contexto audiovisual, sino que más bien cabía nombrar a una serie de instancias narrativas “hay, pues, un gran imaginador fílmico (implícito, extradiégetico e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 62). Ese imaginador o meganarrador “podría asimilarse a una instancia que, manipulando las diversas materias de expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y regularía su juego para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 64). Por lo tanto, la responsabilidad de la narración recae en esos procesos, equivalentes a la voz que narra y se subdividen en elementos enunciadores, garantes, cada uno respectivamente, de los aspectos icónicos y sonoros de un filme que han de ir sincronizados para su efectiva expresión.

Así lo vienen considerando la mayoría de analistas, si bien existen un grupo de autores entre los que destacan David Bordwell (1992) y Edward Branigan (1992) quienes juzgan inapropiada la noción de narrador aplicada al discurso audiovisual. El rasgo que más les distancia de los otros enfoques reside en la consideración de los relatos audiovisuales como narraciones en las que no

comparece de modo habitual la figura de un narrador como instancia productora del discurso. Sería el propio espectador quien construye esa "narración" a partir de las claves que proporciona la película, por lo que no resultaría necesaria.

Gaudreault y Jost (1995), aceptan en un principio las teorías de Bordwell, les parecen interesantes porque rompen el consenso que, hasta entonces, ha habido sobre las instancias narradoras, meganarrador o narrador fílmico entre la mayoría de los teóricos y sustituye esa especie de idea "antropomórfica" en la que se han apoyado los narratólogos para distinguir las funciones del narrador fílmico a la que Bordwell prefiere denominar "narración"; pero a la larga opinan que su abstracción no le conduce a ninguna conclusión sostenible.

De todas formas, cabe destacar que Bordwell admite la existencia del narrador en los casos en que el relato lo introduce de forma explícita: "¿En qué sentido podemos hablar de un narrador como fuente de la narración? Si se presenta a un personaje narrando acciones de la historia de alguna forma (contando, recordando, etc.)" (Bordwell, 1996, p. 61). Esta fórmula es, como se verá, la elegida por guionistas y realizadores en la serie para introducir la narración de *El tiempo entre costuras*.

M^a del Rosario Neira, en su obra *Introducción al discurso narrativo fílmico*, resume y recoge las teorías de todos estos autores y se inclina por reconocer la opinión de la mayoría de los estudiosos, Chatman, Gaudreault, Cassetti, Jost y otros que consideran al narrador como un componente fundamental del relato fílmico, avalada por los teóricos desde los inicios de la semiología del cine. "Es perfectamente posible delimitar en el relato fílmico instancias equiparables a las que se suelen distinguir en la comunicación narrativa literaria" (Neira Piñeiro, 2003, p. 64).

Lo que Neira define como las huellas del narrador fílmico conforman un conjunto de elementos narrativos, los cuales va extrayendo de las distintas teorías que se desarrollan a partir de la consideración de Metz: el cine como lenguaje. Reconoce esta autora que, a lo largo del proceso necesario hasta llegar

a delimitar cuáles podrían ser esas instancias fílmicas responsables de la narración, han existido estudios cargados de complejidad.

La “especificidad” del cine, continúa señalando Neira, le viene dada por la peculiar combinación de los diferentes códigos que utiliza, que no son originales sino muchos de ellos comunes con otros medios expresivos diferentes, la fotografía, la pintura, la música y cuando más adelante se añade el sonido, la palabra e incluso el silencio. Existe la banda de imágenes y la de sonidos y el discurso fílmico, en este caso televisivo, da lugar a la combinación entre la imagen y la palabra.

Para Chatman (1990, p. 124) la novedad que presenta el cine reside en el hecho de que este narrador –que él llama *cinematic narrator*– es más complejo que el literario, pues utiliza los canales auditivos y visuales que el medio pone a su disposición: puesta en escena, montaje, música, diálogos, voz en off, etc. Para este autor, por tanto, la actividad del narrador audiovisual abarca todos estos aspectos.

Gaudreault a lo largo de toda su obra plantea una comprensión de los relatos audiovisuales como resultado de dos capas superpuestas de narratividad, que denomina ‘mostración’ y narración. La primera haría referencia directa a lo fotografiado, a la constitución de cada plano, y la segunda recogería la articulación de dichos planos, es decir, el proceso de montaje. Estas dos etapas, que llega a atribuir a diferentes instancias –mostrador y narrador– estarían regidas por una instancia global, que denomina ‘meganarrador’ o ‘narrador fundamental’ (Gaudreault, 1995, pp. 63-64).

Para continuar con la metodología elegida, el presente trabajo se inclina por acoger el pensamiento de estos teóricos e incluir la *cámara-narrador* y el *montaje-narrador* como instancias narrativas y examinarlas aplicándolas a la serie *El tiempo entre costuras*, como se expone en los apartados siguientes.

5.2.1. Función narradora de la cámara

A lo largo de los episodios televisivos es posible apreciar en múltiples ocasiones esta capacidad de la cámara para, mediante una serie de planos concretos, dirigir la mirada del espectador. La cámara se convierte en uno de los principales instrumentos para narrar o describir cuando guía la mirada del espectador hacia el lugar donde mira el personaje. Unas veces de un modo evidente y otras de un modo tan rápido, que resulta casi imperceptible.

Generalmente se subrayan mediante otros signos concurrentes, de tipo kinésico: la mirada, un levantamiento de cabeza, una indicación con la mano, etc., que contribuyen a la ostensión y refuerzan el sentido que ha de darse al objeto señalado. En esta capacidad se basa muchas veces la mirada en el cine que sirve de coordinadora de planos: mirada-lo mirado (Bobes, 1992, p. 133).

En el arranque del Episodio n.º 3, se ha contemplado unos instantes de un plano de la calle Sidi y una panorámica exterior en la que se muestra la fachada de un buen edificio de Tetuán perteneciente al ensanche, el cielo está despejado y suena el muecín de alguna mezquita; a continuación la cámara efectúa un *travelling*⁴⁰, se oyen unos pasos y el chirrido de una puerta que se abre, la cámara, que en este caso se denomina *subjetiva*⁴¹, entra en un piso y muestra un plano secuencia del ángulo del pasillo,...sin muebles, ni decoración, pero acogedor porque tiene las paredes tapizadas de un estampado en tonos verde aceituna y marcos y puertas pintadas en colores cálidos. Los pasos se dirigen a una puerta a la izquierda abierta a un salón, en el que, se sobrentiende que termina de entrar Candelaria porque la cámara la descubre de espaldas. Se vuelve sonriendo y se sitúa a la derecha de Sira, quien entra en escena,

40 El *travelling* es un movimiento de la cámara en el espacio tridimensional que consiste en un desplazamiento de la cámara horizontal respecto al eje del trípode que la soporta. Este desplazamiento permite el acercamiento o alejamiento al motivo [...]. Mediante el *travelling* podemos realizar acercamientos del personaje de modo que no varíe el plano de encuadre (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999, p. 58).

41 La toma intenta identificar la visión del espectador con la del personaje, posicionando la lente de la cámara, no solo junto al personaje sino “delante de él o “en lugar de él” (García Jiménez, 2003, p.89).

desvelando que los pasos pertenecían a ella y, por lo tanto, la mirada que descubría el pasillo era la suya.

“CANDELARIA: ¿Qué tal niña? – abre un brazo señalando el espacio – ¿Crees que este puede valer para tu taller de costura?”

El correlato en la novela (D. pp. 158-160) y consiste en una descripción más extensa del punto de vista de la narradora, pero sugerente para el rodaje de este plano: “recorrió con la mirada lo que el hueco de la puerta me dejó ver. Un amplio recibidor de paredes despejadas y suelo de baldosas geométricas en blanco y granate. El arranque de un pasillo al fondo. A la derecha un gran salón...” (D. p. 158).

En el Episodio n.º 5, 00:18:22 la cámara ha vuelto a ofrecernos un plano de similar factura, se escucha el idéntico crujido de la puerta que la vez anterior, de nuevo se ve el ángulo del mismo pasillo, en esta ocasión, apenas se oyen los pasos y la luz es completamente distinta, la del anochecer, por lo que el aspecto de la secuencia es oscuro e insinúa falta de vida, aunque el piso ya está decorado. Se narra el instante en el que Sira lleva a su madre, recién evacuada del Madrid en guerra, a su casa-taller. La cámara refleja la mirada de la madre entrando en el piso de la hija, Sira la espera en el salón, como en la escena comentada anteriormente, cuando Candelaria la esperaba a ella antes de alquilar el local.

“SIRA: ¡Mire Madre!”

Después de que la cámara efectúe un rápido recorrido por el salón de la casa-taller dice de nuevo:

“SIRA: esta va a ser su casa a partir de ahora”.

Esta secuencia es original de la serie, forma parte de una de las ampliaciones del argumento que se comentarán más adelante. En la novela no existe espacio narrativo para la estancia de Dolores después de su evacuación en Tetuán. Esta toma subjetiva contrasta con la primera secuencia en la que se narraba a Sira entrando por primera vez en el piso. Tanto la iluminación oscura, –anochece–

como la música, concuerdan con la mirada asustada y triste de la madre recién llegada del Madrid en guerra que apenas puede hablar.

Otro ejemplo de cómo la cámara sigue la mirada del actor y conduce así la del espectador es el siguiente: arranque del Episodio n.º 2, 00:01:59, la protagonista se despierta en una cama en el hospital de Tánger, mientras habla con la monja y el doctor, medio adormilada, su mirada se desvía hacia los movimientos de una señora que entra el campo de imagen; la mujer está encinta y a punto de dar a luz y unos enfermeros la ayudan a meterse en la cama contigua a la suya. Al mirarla, junto con la cámara, Sira recuerda su embarazo y dirige la mano a su propio vientre. No comenta nada, la expresión de su rostro y las imágenes hablan por sí solas, sus lágrimas obligan al médico a hacerle la siguiente aclaración:

“MÉDICO: Solo pudimos salvarla a usted”

Más adelante, mientras la policía la interroga, el niño de su vecina ya ha nacido y a Sira le despierta su llanto. La escena está inspirada en la siguiente descripción de la novela “...las jornadas habían transcurrido entre parturientas [...] familias de las otras ingresadas haciendo arrumacos a los bebés recién nacidos” (D. p. 75).

El efecto logrado es el de implicar al espectador en los sentimientos y percepciones del personaje principal. El ángulo de la cámara describe qué ve y cómo se siente el personaje.

Una última muestra de cámara subjetiva, en este caso sin correlato en la novela, se visualizó en el Episodio nº1, 00:55:50, en el momento en el que Ramiro y Sira llegan a Tánger; se dirigen en un taxi hacia el hotel, la cámara muestra una Sira admirada a quien se le van los ojos hacia lo sorprendente de la ciudad bulliciosa y repleta de novedades, maravillada, le señala a Ramiro:

“SIRA: ¡Mira, mira ahí!”

La cámara enfocó la venta ambulante de objetos y animales exóticos por las calles, los vendedores envueltos en chilabas y con turbantes, en un día espléndido, muestra la visión de Sira y de Ramiro. La iluminación, el sonido

ambiente y la música con sonidos árabes completan los planos que han sido rodados.

A lo largo de la serie, existen muchos planos de cámara subjetiva que no solo indican lo que ve la protagonista, sino que su función es narrar la visión de los demás personajes y plasmar sus impresiones. Por ejemplo, en el Episodio n.º 3, 00:59:15: en este caso, la cámara intentó reproducir, a través de la mirada de Jamila, el resultado impactante del aspecto de Rosalinda al vestirse el traje de noche que han elaborado juntas, su jefa y ella, a lo largo de toda la tarde, (la imitación del vestido *Delphos* ocupa buena parte del episodio). La cámara recogió primero, con la intención de aumentar el énfasis de la narración, la mirada fascinada de Jamila ante la visión de la dama inglesa recién compuesta; después, apareció Rosalinda en un plano general corto, cuya imagen se refleja en uno de los múltiples espejos del taller, por lo que resulta un plano doble. La música, acompaña y refuerza la situación.

Puede decirse algo similar de los rostros de aprobación y admiración previos a la aparición de Sira en imagen para asistir a su primera noche de gala. En el (Episodio n.º 4, 00:53:54) primero Candelaria y después Marcus Logan y Félix aprecian la transformación sufrida por Sira, que la cámara se encarga de anticipar en las expresiones de sus amigos; es este un recurso que genera expectativas en el espectador. La música, que se analiza más adelante, completa la misma función.

En realidad, todo plano tiene una función narrativa y emite un conjunto de señales que, en la medida que el receptor posea un mayor conocimiento del lenguaje audiovisual, se encuentra en condiciones de captarlas. La posición de la cámara es importante en la narración y en la focalización. Más todavía, como señala García Jiménez (2003) cuando el autor audiovisual quiere subrayar el punto de vista de un personaje de tipo actorial homodiégetico, es decir que cuenta su propia historia. Tal es el caso de Sira Quiroga, personaje protagonista de *El tiempo entre costuras*.

5.2.2. Función narradora del montaje

A lo largo de los últimos cien años el montaje ha desarrollado una vertiginosa evolución. Primero fue la evolución del lenguaje cinematográfico. Y luego el desarrollo técnico lo que posibilitó que el cine adquiriese una riqueza de expresión y complejidad en la que tienen cabida matices y sugerencias cualitativos inimaginables hace solo unos pocos años en televisión. sufrida por el montaje a causa del desarrollo tecnológico de sus herramientas –de las primeras movilas a los últimos sistemas digitales de postproducción– ha influido decisivamente a su vez, en la transformación permanente del mismo lenguaje audiovisual, pues “el montaje es un elemento cinematográfico ordenador y organizador por excelencia” (Neira Piñeiro, 2003, p. 67).

Por lo tanto, es posible profundizar en su estudio desde diversos ángulos, el del panorama histórico a través de los cineastas y los estilos que más han aportado a la transformación de la imagen audiovisual, el de la definición teórica de su concepto aplicado al audiovisual y el de las múltiples funciones que se han adjudicado al montaje como fase capital de la realización de las filmaciones. Además, puede analizarse su aplicación en lo que se refiere a los distintos géneros y formatos (acción, drama, textos informativos, videoclips, etc.).

Interesa señalar aquí, tal y como se ha vislumbrado en el apartado anterior, la capacidad narrativa del montaje como una de sus posibilidades o funciones esenciales.

A través de varias acciones que pueden resumirse en “articular, sintetizar, expandir, intercortar, construir relaciones causales, añadir, eliminar y corregir” (Morales, 2013, pp. 84-86), el montaje audiovisual se encarga finalmente de que todo el material que se ha rodado en imágenes, además del material sonoro y, actualmente, el que pueda conseguirse a través de los medios digitales, adquiera un sentido lógico y artístico.

El montaje, de acuerdo con el guion, concreta el discurso narrativo para construir un relato coherentemente estructurado. Al aplicar sus posibilidades narrativas a la serie *El tiempo entre costuras* se observa que en ella imprime un

arranque o comienzo de la historia, totalmente distinto a la novela. Mediante una composición estratégica de fragmentos exteriores, se describió una situación espacial determinada, la de Tetuán (Marruecos), el Episodio n.º 1 empezó con la panorámica de una ciudad luminosa a los pies del monte Dersa, perteneciente a la cadena montañosa del Gorgues, y en la que sobresalen los minaretes de las mezquitas. Un letrero superpuesto, debajo de la pantalla a la izquierda, indicaba que se trataba de “Tetuán octubre de 1936”.

El inicio de la novela está situado en Madrid. En la serie, el relato se adelantó unos meses, para presentar a la protagonista en otro momento de la historia, a punto de comenzar la peligrosa hazaña de la venta de las pistolas.

El guion de la serie prefirió comenzar la narración de la misma *in media res*, es decir, a partir de un tiempo concreto posterior al inicio de los acontecimientos de la historia. Este punto de partida del audiovisual pretendía dotarlo, desde sus primeras secuencias, de una identidad genérica ligada a la acción y al suspense⁴² y además, facilitaba establecer desde ahí, la presentación de la protagonista, que justificó, mediante su voz en off su aparición en escena. A partir de esta secuencia el relato continuaba en un *flashback*.

La cámara introdujo al espectador en el ambiente de un Tetuán de día, y un Tetuán de noche. Los planos pasan de sus estrechas calles durante la mañana, con su bullicio peculiar, a vacías durante la noche en las que solo las cruza alguna pareja de gatos solitarios. Después, un plano general de la plaza donde se encuentra la pensión, y el siguiente, de la puerta –que pronto será familiar para el espectador– una habitación con luz y seguidamente la sombra de Candelaria corriendo las cortinas. Se da paso a un interior, y a partir de aquí, la escena es la misma que se volverá a visualizar en el Episodio n.º 2, 00:59:28, con la diferencia de que, en este, la música de fondo corresponde a otra pieza de la Banda Sonora Original (BSO)⁴³.

42 Confirmado por Susana López, guionista de la serie en la entrevista mantenida con ella.

43 Compuesta expresamente para la serie se le dedica un apartado más adelante.

En realidad, como ya se ha dicho, toda la selección de los planos tiene esa función narrativa en cuanto que muestra, permanentemente, con mayor o menor intencionalidad y mediante las imágenes, la estructura del relato. Esto se evidencia con más claridad con el recurso a los montajes intercalados. Una muestra de ello, con nítida función narrativa, se ofreció en el Episodio n.º 4, 00:11:00: Rosalinda y Sira comienzan a hacerse amigas, la primera está relatando, mientras conduce su automóvil descapotable en el viaje a Tánger; cómo llegó a conocer y a enamorarse de Juan L. Beigbeder hasta llegar a su relación actual. En este caso, como ya se ha comentado, se trata de un relato metadíegético o también podría decirse que Rosalinda pasa a ser una narradora “autodiégetica” porque relata su biografía, o al menos, parte de ella. En el episodio, mientras viajan en coche, se suceden los planos rodados en exteriores, una carretera de Tetuán a Tánger con un paisaje que refleja fielmente el camino en esa determinada época, con pinos a derecha e izquierda, sin señales, sin arcenes y adaptado a los años en los que se sitúa la acción.

Ambas amigas van sentadas en el coche con los pañuelos atados a sus cabezas, en un día espléndido. Los planos seleccionados pertenecen al exterior y al interior del vehículo (lo que, como se sabe, implica varias cámaras, micrófonos y grúas en distintas posiciones). Sira escucha las confidencias de Rosalinda.

Como en otras ocasiones, tal y como como se irá comprobando, en el guion de la serie se utilizaron frases literales de la novela “un lunch inolvidable en el que habló, habló y habló sin parar” (D. p. 257). “Y entonces él cogió dos piedras, una blanca y otra negra...” (D. p. 258).

Para narrar lo referido por Rosalinda, el montaje recurrió al intercalado de una secuencia en *flashback* empleando planos en color sepia, el tono algo desvaído favorecía el efecto de fotografía antigua y de evocación. En el relato de Rosalinda se intercalan imágenes de ella en su visita a Juan Luis Beigbeder en Tetuán, las voces del diálogo mantenido entre ambos se escucha a un volumen

más bajo que su narración. En el conjunto de la escena, el efecto narrativo de la introducción de tales imágenes en *flashback* es mayor.

En la novela esta conversación tiene lugar una vez que los personajes han llegado a Tánger, durante la comida, en la terraza de un restaurante (D. p. 258), entable el coloquio Rosalinda, con bastantes más datos, tanto de tipo personal como documental. El lector de la novela concibe con matices más amplios la particular historia del personaje inglés.

No obstante, el montaje selecciona las imágenes para dotar al audiovisual de una estructura narrativa propia. Las secuencias que se interponen a lo largo del relato de Rosalinda, durante el viaje en automóvil, corresponden a imágenes intercaladas de su acogida en Marruecos por parte de Juan Luis Beigbeder: una invitación a comer, un paseo por el jardín y la elección entre una piedra negra y una blanca.

En la serie *El tiempo entre costuras* se recurrió al montaje paralelo⁴⁴ en más ocasiones, la mayor parte de las veces como recurso temporal y siempre con una finalidad narrativa. Dichas ocasiones se analizan más adelante en los comentarios a la voz en off.

A lo largo de la serie, llamaron especialmente la atención las secuencias de montaje dedicadas a la filmación de exteriores, imágenes de la carretera entre Tánger y Tetuán, panorámicas de ambas ciudades, vistas del mar, de las afueras de Madrid o de Estoril y sus playas en Portugal. Mostraban las distintas localizaciones de los sucesos con oportunidad, auténtico “vehículo de informaciones” (Reisz, 1960, p. 217) el montaje de exteriores dotó de especial fuerza a la serie, vinculando cada parte de la historia a un espacio estético y particular.

Lo central de este apartado es poner de relieve las funciones narrativas de la cámara y del montaje en un audiovisual y en concreto en esta serie. Ambos, van inseparablemente unidos, ya que el montaje se sirve de los planos que han

⁴⁴ Se le puede designar también como montaje alternado, supone la segmentación de dos o más fragmentos, que aparecerán de forma alternada en el montaje (Neira Piñeiro, 2003, p. 185).

efectuado las distintas cámaras a lo largo del rodaje. Y, por ejemplo, para que se visualicen las miradas de admiración a las que se ha hecho referencia anteriormente (Episodio n.º 4, 00:53:54) es preciso recurrir al montaje.

En conclusión, cámara y montaje se alternan al servicio de la narración, con la clara preminencia del segundo que selecciona qué planos, de los muchos que se han grabado, son los que se utilizan para la puesta en escena final. El montaje contribuye a la fluidez narrativa del audiovisual, imprimiéndole una velocidad y un ritmo determinados (Reisz, 1960).

En el conjunto narrativo es preciso contar también con la llamada banda sonora que, acústica y visualmente, está compuesta a su vez por diversos elementos narrativos.

5.2.3. La banda sonora.

También la banda sonora tiene una evidente función narrativa y, por oposición a lo que constituye la banda de imágenes, integra el diseño de todo aquello que supone sonido en una película. Sus componentes según Fernández Díez y Martínez Abadía (1999) son:

- **La palabra:** en forma de comentarios o en forma de voces o diálogos sincronizados:
 - **los letreros**
 - **la voz en off**
 - **los diálogos**
- **La música.**
- **Los efectos sonoros ambientales.**
- Y consideramos también –por su valor expresivo– **el silencio.**

En palabras de otro crítico, “está compuesta por tres elementos y una ausencia: palabras, música y efectos más su ausencia, el silencio. La combinación y mezcla de estos elementos en función del contenido narrativo de un relato forma la banda sonora” (Canet, 2010, p. 336).

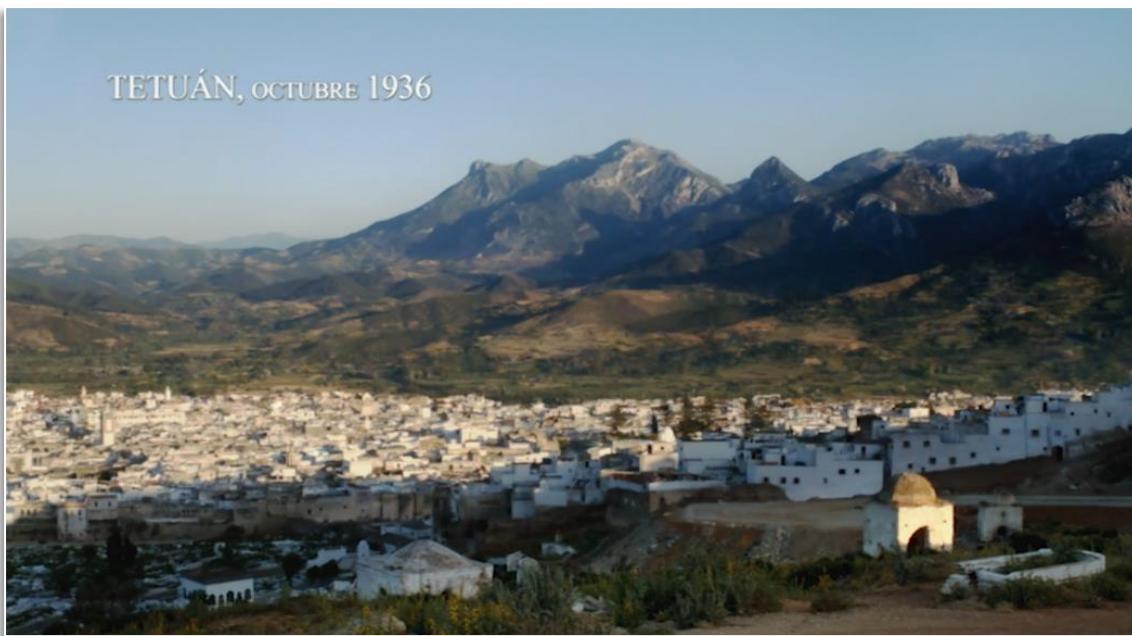
- La palabra:

Siguiendo el orden de elementos al que se ha aludido, se comentarán en primer lugar los letreros que aparecen en los distintos episodios para anunciar el lugar y la fecha en que discurre la acción.

En la serie, los letreros aparecen normalmente en el arranque del episodio, y cuando, durante el mismo, se cambia de ubicación y de año –anterior o posterior– como ocurrió en el primer episodio de la serie, donde la narración se trasladó, a los pocos minutos, a un tiempo anterior. Por lo general, aparecía uno, cuando la protagonista cambiaba de ubicación y comenzaba una nueva etapa de su vida o de su profesión. En cuanto al diseño, se mantuvo el mismo a lo largo de la serie: letras en mayúscula y en color blanco, no muy grandes, pero suficientemente visibles; por lo general indicaban primero la ciudad en la que se localizaba la acción, después el mes y el año. El tamaño de las letras que señalan la ubicación era algo mayor que las relativas al mes y al año, que figuraban, seguidamente, separados por una coma. Como ejemplo, se analizan en este apartado los letreros correspondientes al Episodio nº1:

TETUÁN, OCTUBRE 1936 (En el primer fotograma de la serie, el letrero está situado en la parte superior izquierda de la pantalla, tal como se muestra en la siguiente imagen.

Imagen 5. Fotograma de inicio de la serie. (Episodio 1:00:00:08)



Indica dónde y cuándo concurren los hechos del primer suceso. El segundo letrero informaba del lugar y tiempo al que trasladaba al espectador mediante el *flashback* que facilitó la narradora, esta comenzó el relato de su infancia desde los doce años. Aparecieron en pantalla unos planos rodados en Fuerte de San Francisco (Guadalajara), pero ambientados en un barrio castizo y obrero de la capital: **MADRID, MARZO 1922** (00:02:47). En este caso, el letrero está situado en el centro inferior de la pantalla. El letrero, que aparece en tercer lugar, está situado también en la misma ubicación e indica un salto temporal de otros doce años. La narradora ha cumplido los veinte años, como se visualiza en escena. Las imágenes corresponden a la actriz que se ha visto en los planos iniciales en Tetuán y a quien pertenece la voz en *off*: **MADRID, MAYO 1934** (00:06:58).

La función informativa de los letreros es patente porque aportan datos de lugar y tiempo de los acontecimientos audiovisuales relatados claves para situar al espectador. Esta parte del episodio n.º 1 pretende resumir el origen de Sira, mediante la voz en *off*, los planos seleccionados, el montaje, la música y el contenido del discurso. El último letrero de este primer episodio incluye, junto a un aumento en la luminosidad, un cambio de música y de ambiente: la presentación de **TÁNGER, MAYO de 1936** (00:54:56). Ramiro y Sira llegan en barco a esta ciudad. En esta ocasión, el letrero está situado en la parte superior

de la pantalla, pero a la derecha, justo en la posición opuesta del letrero con el que se inicia la acción. La situación es completamente distinta y constituye la que, al fin y al cabo, va a provocar el estado en el que se encuentra la protagonista cuando dió comienzo el episodio⁴⁵.

A lo largo de los demás episodios aparecen también rótulos indicativos de lugar y tiempo, sin embargo, solo se deja contancia aquí de su existencia, para posponer su análisis dentro del apartado dedicado al tiempo del discurso, con el fin de examinar cómo se emplean los letreros en el recorrido de las etapas que estructuran los sucesos.

El siguiente y primer recurso narrativo acústico de la banda sonora es la voz en off.

5.2.3.1. La voz en off:

El comentario, llamado también voz en off, es uno de los efectos pertenecientes a la banda sonora más estudiados y polémicos dentro del cine y por ende de las de las demás manifestaciones audiovisuales. “Es una expresión verbal que explica lo que la imagen no puede aclarar al espectador por sí misma” (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999, p. 202).

Los directores de la serie eligieron dos momentos claves para introducir este recurso. El primero, con una técnica que es típicamente narrativa, se trata de un *flashback* o analepsis. La mayoría de *flashbacks* pueden explicarse también a partir del concepto de focalización, puesto que la información que proporcionan suele provenir del personaje central. Sin embargo, la orientación visual del principal *flashback* de la serie permite una visión externa de la protagonista. El relato está construido a partir de recuerdos en el que el personaje de Sira, que es quien narra, actúa como uno más.

45 Existe un indicio más, aunque no se trata de un letrero, que indica al espectador por escrito donde se encuentra. Al final de este episodio nº1, un mojón de carretera –rescatado de la época– en el que figura, en árabe y después en español, la palabra TETUAN 51, ya cuando se pierde la visión del autobús en el que Sira se ha desmayado (01:19:24) con él, finaliza el episodio.

En el Episodio nº1, 00:01:30, antes de los títulos de crédito, Sira se dió a conocer a los espectadores. De pie, junto a una cama y en ropa interior (una “combinación” de la época) se deja anudar unas pistolas alrededor de su cuerpo por Candelaria. Ambas intérpretes permanecen serias y concentradas en su actividad, acompañadas por una música de suspense; Candelaria va enlazando las armas alrededor del cuerpo de Sira, con trozos de sábana. El final de esta secuencia lo constituye una transición y un plano general⁴⁶ de la joven con las pistolas atadas alrededor del cuerpo, después, mediante un *travelling* rápido, la cámara se acerca hacia su cara hasta llegar a un plano medio. Sin mirar a la cámara, su rostro refleja preocupación, con el ceño levemente fruncido. Comienza a escucharse una voz en *off* que se reconoce como la de la protagonista:

“Me llamo Sira Quiroga y soy costurera... nunca imaginé que mi destino fuera jugarme la vida cruzando la ciudad de un país extranjero, con un traje de pistolas sobre mi piel, pero ahora sé que el destino es la suma de decisiones que tomamos en nuestra vida, incluso aunque, en las que, en su momento, parecen insignificantes”.

(Estas palabras no figuran en el texto de la novela).

Una producción audiovisual de las dimensiones de esta serie, con la inversión económica obrada en su ejecución y la amplia promoción mediática a través de la que se dio a conocer, requería un comienzo especial. La escena de la protagonista presentándose a los espectadores con las pistolas alrededor del cuerpo, pretende proporcionar la suficiente dosis de tensión narrativa para captar la atención.

Enseguida la acción se traslada a Madrid en una fecha anterior. Madrid, 1922.

Se visualiza un primer plano detalle, una aguja sostenida por unos dedos, que son los de la madre de Sira, Dolores, enhebrando una aguja. Dan comienzo los títulos de crédito (el primer nombre que aparece es el de la actriz: ADRIANA

46 Para la descripción de los planos se han consultado: Thompson R. (2001). *Manual del Montaje Cinematográfico*. Madrid: Ed y Plot y Katz S.D. (1991). *Plano a Plano*. Madrid: Ed. Plot.

UGARTE), la música cambia radicalmente, de suspense a una sintonía alegre. Sira niña y su madre aparecen en escena, la voz de la madre y el sonido ambiente se entrecruzan con la voz en *off*, en un juego de distancias.

La voz en *off* de Sira continuó narrando y para su relato, el guion extrajo algunas frases sueltas que coincidían literalmente con el texto de la novela: “mi madre [...] era modista [...] durante diez horas diarias [...] las uñas y las pupilas” (D. p. 13).

En la pantalla aparecen la madre y Sira niña, que aprende con facilidad a enhebrar una aguja, después, ambas recogen, salen de la casa y se dirigen presurosas al taller. A continuación, los planos de la cámara, recorren su infancia acompañados por la voz en *off* que resume los trazos principales. La música y los sonidos diegéticos del barrio completan la descripción⁴⁷.

La niña va observando su alrededor, en una ambientación minuciosamente cuidada de su barrio, –escenario que se rodó en Fuerte de S.Francisco (Guadalajara)– a las casas del Madrid elegante, que corresponden a algunas fachadas de la calle Zurbano, donde María Dueñas sitúa, en la novela, el primer taller de costura. Todo lo que se ve y se oye está inspirado en la novela, alternado con frases extractadas literalmente del texto de la misma: “recorría los pasillos y atisbaba salones, y me comía con los ojos la alfombras, las lámparas de araña, las cortinas de terciopelo [...] pensando en lo extraña que sería la vida en un universo como aquel” (D. p. 11), “comencé con lo más simple, presillas, sobrehilados, hilvanes flojos. Después vinieron los ojales, los pespuntes y dobladillos” (D. p. 16). “Me inicié [...] en el manejo del corte y en la confección de las partes más delicadas. Aprendí a montar cuellos y solapas, a prever caídas y anticipar acabados”. (D. p. 17). “La niña tiene mano y ojo, Dolores [...] es buena y mejor que va a ser si no se nos desvía” (D. p. 17).

La voz en *off* de Sira, vuelve a escucharse en este Episodio nº1, 00:29:15, cuando a la protagonista le cuesta conciliar el sueño por culpa de Ramiro y no

47 Sonido simultáneo en la historia y en la imagen.(Bordwell,1995, p.30).Se refiere a los sonidos ambiente, el ruido de un coche, las niñas jugando, voces de la gente.

se oye más, hasta la escena del final, en el Episodio n.º11. Puede considerarse como contrapunto de la inicial.

“Esa fue mi historia o al menos así la recuerdo. Lo que les ocurrió a aquellos personajes y los lugares que algo tuvieron que ver en aquellos *tiempos turbulentos*, puede *consultarse en las bibliotecas o en la memoria de los más viejos*, personas como Beigbeder, Rosalinda o Hillgarth pasaron a los libros de historia y personas como Marcus y yo no lo hicimos, pero eso no significa que nuestras vidas fueran menos importantes, porque al fin y al cabo todos jugamos nuestro papel en el destino del mundo y Marcus y yo nos mantuvimos al otro lado de la historia activamente invisibles en el tiempo que vivimos entre costuras” (Episodio n.º 11, 01:11:11).

La palabras en *off* pertenecen a la voz de la actriz que interpretó a Sira, suenan nostálgicas y pacíficas, aunque dictadas ágilmente, como ágil también es el paso de la protagonista al recorrer descalza la playa en estos planos finales de la serie. Se han señalado en cursiva los términos que coinciden con los del *Epílogo* de la novela, que es más largo y continúa la narración en primera persona como el resto del relato (D. pp. 619-631).

Tanto en este, como en los demás casos, la voz en *off* de Sira sonaba con la tonalidad y modulación adecuadas, bien interpretada por la actriz Adriana Ugarte. Es oportuno citar a quienes definen cómo ha realizarse la interpretación de la voz *over*.

[...] cuando el narrador imprime un sonido diégetico interno al filme, es decir, cuando este pertenece a un personaje central, que afecta a los sucesos de la historia, es importante que sus palabras se ajusten a la interpretación, tengan la modulación necesaria y estén profesionalmente integradas en el papel del actor-personaje que representa (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999. p. 202).

Estos son los casos en los que la voz en *off* de la protagonista sirve para anunciar al espectador que la historia narrada constituye el relato de su vida, hasta un punto temporal determinado. “En estos casos enunciador y narrador se

superponen: el enunciador muestra y el narrador relata, ambos desde afuera de la diégesis, los sucesos de la trama". (Triquell, 2009, p. 103).

Sin embargo, "la voz en off se trata de un complemento eficaz del relato visual, aunque tiene que ser este último quien desarrolle la historia" (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999, p. 202). En el Episodio 1º el empleo de este recurso resulta poco equilibrado, si bien comienza con acierto, en algunas de las escenas siguientes produce un efecto redundante por decir lo que las imágenes contaban por sí mismas.

En este sentido, la serie se granjeó algunas críticas por parte de la prensa, inconformes con la excesiva intromisión de la voz en off por considerarla poco aceptable en el montaje narrativo.

Lo peor del guion estoy convencido de que se trata de una imposición de parte de la autora de la novela, María Dueñas. Hablo de la voz en off repetitiva e incordiosa que dirige la primera mitad del capítulo. Entiendo que los pensamientos de la protagonista tuviesen su relevancia en el libro, pero en la serie no hacen falta. No necesito que me expliquen lo que estoy viendo (Sergio Espí, 2013)⁴⁸.

La crítica de Juanma Gómez, en *Libertad Digital*⁴⁹, va en la misma dirección. En general, las personas con cultura cinematográfica son poco aficionadas a este recurso narrativo, pues suelen otorgar a las imágenes del cine la función explicativa de una voz over para dejar que las imágenes sean sugerentes.

La voz en off de Sira sería plausible al principio de la serie como punto de arranque y al final. Sin embargo, tal vez no sería necesaria durante la narración de la infancia. Sira niña va de la mano de su madre contemplando su barrio a derecha e izquierda y dirigiendo los movimientos de la cámara. Las escenas se han sucedido, acompañadas por la música. La cámara sigue la mirada curiosa

48 Sergio Espí (22 de octubre de 2013 a las 09:12) Obtenido de: <http://www.periodistadigital.com/3segundos/periodismo/2013/10/22/tiempo-entre-costuras-antena3-adriana-ugarte-maria-duenas.shtml> Fecha de consulta 26.VI.2016

49 Obtenido de <http://blogs.libertaddigital.com/seriente/2013/10/29/el-tiempo-entre-costuras-te-gusta-y-lo-sabes/> Fecha de consulta 27.VI.2016.

de la niña y describe los vestíbulos y salones decorados con lámparas de cristal, cortinas de terciopelo y buenas alfombras. Las imágenes revelan a una niña de trenzas bien peinadas y ojos vivaces, con una personalidad despierta, observadora y capaz, hábil y bien dispuesta que exhibe su pericia en el taller. Cabe preguntarse hasta qué punto es oportuna la voz en *off* en esta parte del guion, cuando tanto la cámara, como posteriormente el montaje, han cumplido convenientemente sus funciones enunciativas. Se plantea la misma cuestión, en las imágenes de la protagonista en su pequeño dormitorio, donde pasa las noches en blanco, insomne ante la inquietud que le produce el pensamiento de Ramiro. En resumen, el efecto de la voz en *off* en estas secuencias resultó sobreañadida a la narración.

En otros momentos, el uso de la técnica de la inclusión de narradores verbales, como les llama (Gaudreault, 1995), está ampliamente justificada a lo largo de la serie, pues “añade a las posibilidades narrativas de la banda de imágenes parte de las que ofrece la palabra en el relato literario” (Neira, 2003, p. 110).

Por ejemplo, su uso en los montajes intercalados que se emplearon en varias ocasiones, la primera vez en el Episodio n.º 3 01:03:03 – 01:05:40, en él dos acontecimientos simultáneos se presentaban alternativamente unidos por la misma voz en *off*. Después de que Rosalinda ha salido en el coche oficial del taller de Sira hacia la fiesta en la embajada alemana, se ve a Sira y a Félix conversando en la casa de la primera, como suelen hacerlo por las noches. A lo largo del diálogo, Félix desvela a una sorprendida Sira la personalidad del amante de Rosalinda.

El origen de este montaje está inspirado en el texto de la novela. Rosalinda, a quien Sira apenas conoce todavía, ha acudido al taller para solicitar un vestido de noche para el día siguiente. La protagonista lamenta negarse porque no puede confeccionarlo en tan poco tiempo, sin embargo, una revista de moda le sugiere la idea de improvisar un falso *Delphos* y contentar a su clienta. Le envía un mensaje y decide arriesgarse. Junto a Jamila, su ayudante, Sira dedica todo

el día a elaborar el vestido con el que, al anochecer, verá salir a su futura amiga hacia la fiesta que se celebra en la embajada alemana.

En el traspaso al audiovisual de esta narración, la elaboración del vestido se plasma en unas secuencias ágiles, llenas de colorido y bien sintonizadas con el elemento musical. En el guion de la serie, a la confección del traje se le añadió un móvil interesado que no figuraba en la novela y sirvió, por una parte para alargar la trama y por otra, para la puesta en escena de la cena de gala en la embajada. Sira pretende pedirle a Rosalinda que contacte durante la fiesta con un personaje influyente en la ciudad que le informe sobre la posibilidad de evacuar personas de la península, pues desea traer a su madre de Madrid a Tetuán.

En el montaje intercalado aparecen alternativamente Félix y Sira en el taller y Juan L. Beigbeder y Rosalinda entrando en la embajada alemana. Los primeros se encuentran alrededor de un maniquí al que desvisten y finalmente colocan en su sitio. Se intercala la escena de la pareja de mandatarios saliendo del coche oficial, cuando Beigbeder baja del automóvil oficial se escucha la voz de:

"FÉLIX- Tu clienta es la amante del *teniente coronel Juan Luis Beigbeder de Atienza, Alto Comisario de Marruecos y gobernador general de las plazas de Soberanía* (en cursiva el texto que coincide exactamente con el de la novela D. p. 226).

Juan L. Beigbeder sale y saluda militarmente, después de ayudar a salir del coche a Rosalinda, que luce el falso *Delphos*, vestido improvisado por Sira. La imagen es de por sí grandilocuente, mientras la pareja camina del brazo hacia la entrada, la mirada de Rosalinda se dirige inquieta hacia los distintivos nazis: unas enormes colgaduras blancas con cruces gamadas en rojo. La música infunde tensión.

Se intercalan imágenes de Félix y Sira en el taller, el primero responde a las preguntas de la modista y su voz permanece en *off* mientras se visualiza a Juan L. Beigbeder y Rosalinda entrando en la embajada.

La voz en *off* de Félix aportando datos sobre Juan L. Beigbeder continúa cuando la pareja entra en la fiesta, la música se cambia a los valses que interpreta la orquesta.

Como se puede apreciar en la tabla 4, se distingue lo que está rodado en el taller y en la gala. La voz en *off* y la música –que todavía no se ha tratado– sirven de hilo narrativo que mantiene unidas las imágenes de ambos montajes y agrupa las escenas: la del taller y la de la cena en la que se encuentran las respectivas parejas.

Tabla 4. Montaje intercalado

Minutos	Voz en off	Lugar	Escena
Capítulo 3			
01:05:12	FELIX: Tu amiga es la querida del alto comisario	Fiesta en la embajada alemana	Coche entrando en el recinto con la esvástica al fondo
01:05:18	¿SIRA: “Del comisario Vázquez?”	Taller de Sira	
Del 01:05:27 al 01:05:43	FELIX: “Tu cliente es la amante...— SIRA: ...relación con Rosalinda”	Fiesta en la embajada alemana	Saliendo del coche y subiendo las escaleras
Del 01:06:27 al 01:06:30	¿SIRA: ...tan importante es?”- FELIX: “... prácticamente desde antes de la guerra	Fiesta en la embajada alemana	Entrando por las escaleras mientras cruzan la esvástica
Del 01:06:39 al 01:07:12	FELIX: “antes era subdelegado de asuntos indígenas.... ...Pero que muy poderoso”	Fiesta en la embajada alemana	Entrada a la fiesta y saludos a los invitados

Fuente: Elaboración propia

Otro ejemplo de voz en *off* como elemento narrativo, es la escena del Episodio n.º 6, 00:44:35. En él, Hillgarth transmite a Sira, recién llegada al hotel Ritz en Madrid –a partir de ahora se llamará Arish–, sus primeras instrucciones, a diferencia de en la novela, que se las procura a lo largo de una comida en la Legación americana en Tánger.

La nueva Sira efectuó una entrada espectular en el hotel Ritz⁵⁰ de los pies a la cabeza ha pasado de ser una mujer sencilla a una dama sofisticada y elegante. Los autores de la serie necesitaban un hotel con entrada amplia, jardín, escalera y balaustrada en la que pudiera lucirse la actriz al bajarse del taxi. De ahí el cambio que se introduce en el audiovisual del hotel Ritz por el hotel Palace.

Cuando la protagonista entra en la habitación, se apresuta a correr los cortinones y dejar la lujosa estancia en penumbra, de lo que se deduce que ha recibido instrucciones previamente. A continuación, A. Hillgarth efectúa su entrada en la *suite*. La iluminación de la secuencia está elaborada de modo que un haz de luz recae, alternativamente, de las miradas a las manos de los hablantes, Hillgarth y Sira, ambos fuman. A través de la iluminación de esta secuencia se pretende transmitir cierta tensión propia del cine de espionaje clásico, penumbra, humo y sigilo en la conversación.

A medida que Hillgarth va proporcionando a la nueva espía datos de los distintos lugares en los depositará su información, van apareciendo imágenes anticipatorias, en un *flashforward* o prolepsis.

De nuevo, algunas frases del diálogo de ambos pertenecen al texto de la novela. El jefe del servicio secreto británico le indica en primer lugar que deberá acudir al salón de belleza de Rosa Zabala⁵¹ y en ese momento, Episodio n.º 6, 00:44:35, se visualiza la imagen de Sira, entrando en dicho salón, ataviada con un traje de chaqueta blanco y un sombrerito a juego, se oye la música suave del tema de la BSO, y ella va actuando tal y como indica la voz en off de Hillgarth. El salón de belleza es el mismo que se nombra en la novela y existía en el Madrid de la postguerra. El siguiente lugar elegido para el intercambio de información y *flashforward*, no coincide con el de la novela: El Museo del Prado pasa a ser el Museo geológico de la Calle Ríos Rosas. La explicación de este cambio de

50 El Hotel Ritz en Madrid se encuentra en n.º 5 de la Plaza de la Lealtad (distrito de Retiro), y el Hotel Palace en Plaza de las Cortes, 7. Ambos son hoteles de lujo (5 estrellas).

51 Los datos sobre este salón de belleza confirman su existencia en esos años. Obtenido de <http://sarascover.blogspot.com.es/2012/10/70-anos-de-carrera-profesional.html>
Fecha de consulta 1-V-2017

localización, la relata el director Iñaki Peñafiel en el *making of* que ofrece el formato de este Episodio n.º 6, quien comenta que el Museo del Prado no les hubiese permitido filmar las escenas correspondientes a estos sucesos, pues algunas conllevan la persecución de un hombre y demasiados planos de la protagonista en el interior.

Tabla 5. Montaje intercalado II

Minutos	Voz en off	Lugar	Escena
Capítulo 6			
00:43:13 a	HILLGARTH: "En la entrada..."	Salón de belleza Rosa Zabala	Sira entra en el Salón de Belleza y deja los documentos enrollados en un tubo n las taquillas
00:47:55	HILLGARTH: "El otro lugar de recogida	Museo de la calle Rios Rosas	Sira sube las escaleras y deja los informes al bedel de la entrada en una carpeta de diseñadora

Fuente: Elaboración propia

El responsable de la dirección artística, Luis Vallés, explica también cómo filmaron, a puerta cerrada, fuera de horario de visitas y con un gran globo de helio que les ayudó a crear los efectos de iluminación y eliminando los signos que no eran de época, extintores y mangueras contra incendios y puertas de aluminio.

En el Episodio n.º 6, 00:45:26, el plano es de Sira subiendo a buen ritmo las escaleras del museo, vestida con un traje de chaqueta azul oscuro y sombrero a juego, para que hiciera contraste con el mármol blanco de las escaleras del edificio, se pretendía conseguir un efecto disruptivo respecto al vestuario claro de las anteriores escenas; mientras se escucha el mismo tema de la banda sonora y la cámara sigue la entrega de una carpeta y la discreta mirada de Sira, recorriendo las paredes del museo y su techo acristalado. La voz en off de Hillgarth continúa impartiendo instrucciones. En la novela, el escenario del Museo del Prado es más convincente, ya que Sira ha de permanecer allí durante media hora diseñando modelos que le inspiren los vestidos que observa en los

cuadros. Los dibujos, junto con la información, son los que intercambiará en el guardarropa donde encontrará una persona de confianza. En la serie no queda tan clara la función de la carpeta de dibujos que entrega en la entrada, ni el porqué de sus largos paseos por el museo Geominero que apenas tiene relación con su profesión⁵².

Hillgarth continúa impartiendo instrucciones, mediante otro montaje intercalado se visualizan, en esta ocasión, de qué modo entrarán en contacto. Esto se hará mediante las visitas de Sira a la emblemática cafetería Embassy. En el minuto del Episodio nº 6 00:49:05 en imagen entra Sira en la cafetería y se escucha la voz en off de Hillgarth:

“ahí coincidimos “*los miembros del Eje y los aliados, por separado, por supuesto*” (D. p. 408), pero a muy pocos metros de distancia.”

[...]

“si necesita reunirse conmigo, entre con el bolso en el brazo izquierdo. Si todo está en orden y solo va a tomar el aperitivo” (D. p. 402), póngalo “en el derecho” (D. p. 402). Si por lo que sea, se viera metida en una situación de amenaza extrema, “deje caer el bolso nada más entrar” (D. p. 402) .

El otro modo de entrar en comunicación con los agentes secretos va a ser mediante mensajes cifrados en los lazos de las cajas de bombones que recibirá de la misma Embassy o en los lazos de que envuelvan las flores procedentes de una floristería, (Episodio n.º 6 00:50:26) se visualiza a Sira en su taller descifrando un mensaje, y junto a la mesa, un ramo de rosas blancas de “la floristería Bourguignon⁵³ de la calle Almagro” (D. p. 493), la voz de en off del británico no deja de escucharse.

52 El Instituto Geológico y Minero de España es un Organismo Público de Investigación, con carácter de organismo autónomo, adscrito al Ministerio de Economía y Competitividad. Fue creado con la denominación de "Comisión para la Carta Geológica de Madrid y General del Reino", mediante Real Decreto de 12 de julio de 1849. Más tarde, en 1910, pasó a denominarse Instituto Geológico de España, y en 1927 se reorganiza, moderniza los laboratorios, se instala en su actual sede, y adquiere el nombre de Instituto Geológico y Minero de España. Está situado en la calle Ríos Rosas, 23. <http://www.igme.es/>.

53 La floristería Bourguignon se inauguró hace más de 85 años en C/Almagro. Madrid. En 1930 Juan Bourguignon llegó desde Holanda, por tradición familiar de nueve generaciones poseía Era nuevo en España en aquella época, importar flores cortadas procedentes de Holanda dentro de la península. Actualmente se encuentra en Avenida de Ramón y Cajal, 1. <https://www.bourguignonfloristas.es/>.

El recurso a esta voz en *off*, y fin de esta escena, culmina con la presentación de las damas alemanas de la alta sociedad a las que la modista debe acercarse a través de su nuevo trabajo, las mismas que en la novela, pero en distinto orden. Primero, el espectador tiene la oportunidad de conocerlas –a medida que Hillgarth las va nombrando, y deja caer encima de la mesa una fotografía grande de cada una de ellas–.

Ambos están ya de pie, sobre la mesa sobresale el cenicero lleno de colillas de cigarrillos, que supuestamente uno tras otro, han fumado Hillgarth y Sira a lo largo de esta escena. Este plano detalle (00:52.53) del cenicero abarrotado, es también un recurso temporal para indicar que llevan más tiempo dedicados a las instrucciones, del que aparece en pantalla; potencia el significado de concentración y tensión que ambos personajes procuran reflejar.

En cuanto a las fotografías, la primera de las damas que se presenta es Elsa Bruckmann. Se intercala una secuencia en la que se la ve paseando del brazo de un oficial alemán a la salida del Hotel Ritz; la larga descripción de ella en la novela se sustituye por los planos del rodaje paseando con el alemán y Hillgarth la resume diciéndole a Sira que esta señora es su objetivo principal, por su amistad con Hitler y porque todos los jueves acude a la cita con su modista habitual. Después, la Baronesa de Petrino, rumana, su biografía también más escueta en la serie que en la novela, casada con el jefe de prensa de la embajada alemana. En imágenes aparece en la pastelería Embassy comprando una caja de bombones cuadrada y de color verde, con el mismo lazo dorado que se va a visualizar, a menudo, en episodios posteriores. El plano siguiente, pertenece a Gloria von Fürstenberg, como indica la voz en *off* de Hillgarth, mejicana y viuda de un noble alemán. En la imagen se levanta una guapa y elegante señora, con rasgos latinos, a saludar a un oficial con la esvástica en el brazalete del uniforme, quien le besa la enguantada mano. Por último –dice Hillgarth dejando caer la última fotografía sobre el montón de las demás y sujetándola con los dedos–, Sonsoles de Icaza, Marquesa de Llanzol, y seguidamente aparecen las

imágenes de esta, sentada en el salón de belleza de Rosa Zabala. Las palabras de Hillgarth que se oyen en *off* son: "esta es la única que no nos interesa por su consorte sino por su amante, que no es otro que el propio Serrano Suñer", de ahí, la imagen vuelve a la habitación del hotel en la que los protagonistas, esta vez sentados uno en frente al otro en la mesa y envueltos en la nube de humo del cigarrillo que fuma Sira, continúan hablando "cuñado de Franco" dice Sira. La escena no termina aquí, pero sí el uso de la voz en *off*. Hillgarth y Sira continúan hablando, cuando el primero abandona la habitación, la imagen plasma que la protagonista ha disimulado su tensión, se descalza y se deja caer sobre la cama en un gesto que refleja su agotamiento. Ha sido una sesión de trabajo intensa, las escenas anticipadas han satisfecho la curiosidad del espectador, pero la voz del instructor sonaba impacable.

Otra ocasión en la que se empleó la voz en *off* junto a imágenes anticipadas fué en el Episodio n.º 9. En este caso, Sira esperaba instrucciones sobre cómo actuar con respecto a un posible viaje a Portugal y recibió un mensaje a través del código escrito en el lazo de la caja de bombones. Tiene que acudir al habitual salón de belleza. Mientras camina hacia la entrada, comienza a escucharse la voz en *off* de una mujer, tal y como expresa la novela "con un fuerte acento inglés" (D. p. 505). El texto de la novela está resumido en la serie; en la imagen la agente inglesa que se halla tumbada en una cabina del centro estético, mantiene su cara oculta bajo una mascarilla de belleza, su voz en *off* solicita que logre un encuentro con alemanes a través de Da Silva y que use sus armas de mujer; de la novela son literales algunas palabras como "es un perfecto caballero portugués a la antigua usanza" (D. p. 506). La orden de que no puede ver a Rosalinda y de que si estuviera en peligro envíe un ramo de la floristería Bourguignon son también literales. Del mismo modo, Sira siente curiosidad por descubrir la identidad de su interlocutora, por lo que, a raíz de la observación de su bolso⁵⁴ averigua quién es y en la serie se introdujo un *flashback* (analepsis) narrativo, la imagen vuelve al día del concierto de piano cuando Alan Hillgarth le presentó a su esposa, un plano figura de su mujer con el mismo bolso en la mano

54 Algo inverosímil pues se trata de un bolso pequeño de lentejuelas doradas, que es factible llevar a un concierto con un vestido de gala, pero no a diario a un salón de belleza.

y la misma música del piano de Shubert que se escuchó en el concierto, que suena de fondo, viene a representar la memoria de Sira y recuerda al espectador quién es la agente de la cabina de belleza.

En la novela la reconoce también, pero en un entorno narrado con más verosimilitud.

“Alargó entonces el brazo para coger un bolso de piel que descansaba sobre un pequeño banco adosado a la pared, un bolso que me resultó vagamente familiar: se lo había visto a alguien y no era el tipo de complemento que por aquel entonces se vendía en las tiendas españolas. Extendió después la mano y alcanzó una cajetilla roja de cigarrillos dejada con descuido encima de un taburete. Y entonces lo supe...” (D. p. 510).

Se comprueba que el uso de la voz *en off*, engarzada en este tipo de montajes intercalados, se emplea en la serie con una finalidad narrativa y descriptiva de situaciones sustitutivas del texto literario mediante imágenes y efectos sonoros, principalmente la música. Así pues, el texto de la novela se sintetiza mediante el uso de las imágenes. El recurso a la voz *en off* permite agilizar la narración y resumir la información que necesita el espectador.

En el Episodio n.º 11, 00:45:26, último episodio de la serie, se vuelve a emplear un montaje con el uso de la voz *en off*, Hillgarth explica a su equipo de agentes cómo van a organizarse para el rescate de Sira. Este caso es distinto a los anteriores porque no se trata de una anticipación. Se utiliza como típico recurso de película de acción. Comienza a oírse la voz *off* y se va presentando a lo espías en acción. Estos, disfrazados en el escenario de la secuencia principal esperan intercambiar a la espía por un microfilm falso en la plaza que existe frente al Palacio Real, la escena se anticipa con la voz *en off* de Hillgarth, pero continuará y terminará sin ella. Pertenece a un alargamiento del argumento de la serie.

Dejando a parte las secuencias de montaje con voz *en off* (*flashback* y *flashforward*), otra situación, corriente en el audiovisual clásico, es recurrir a la voz

en *off* de los remitentes para la lectura de cartas o mensajes. En esta serie se utiliza en la mayoría de los casos.

La primera en la carta, que dará un vuelco a los acontecimientos, es la de Ramiro a Sira en el Episodio nº 1, 01:14:41, se escucha la voz de Ramiro interpretando el mensaje que ha dejado a Sira sobre la cama diciéndole que la abandona y toma prestadas las joyas y el dinero. El texto del mismo ofrece alguna variación con respecto al escrito en la novela, sintetizado y omitiendo algunas ideas:

“Espero poder algún día devolverte todo lo que hoy adquiero en calidad de préstamo para que, con los años, puedas cederlos a tus descendientes igual que tu padre hizo contigo. Confío también en que el recuerdo de tu madre en su abnegación y fortaleza al criarte te sirva de inspiración en las etapas sucesivas de tu vida” (D. p. 70)

La voz de Ramiro se escucha modulada y el tono cariñoso con el que siempre se ha dirigido a Sira, este recurso deja las manos libres a la actriz para que continúe interpretando por su parte y pueda actuar con rapidez. Mientras la voz del personaje va emitiendo su mensaje, ella tiene tiempo de arrugar la carta y arrojarla contra la fotografía de ambos, abrir el armario y coger la ropa con perchas incluidas, vaciar un par de cajones y aún se oye la voz en *off* de Ramiro cuando mira al botones del vestíbulo procurando pasar inadvertida.

A lo largo de toda la serie, casi siempre que se lee una carta o un mensaje, significativo –no todos– se oye la voz en *off* del remitente y se emplea su entonación correspondiente:

Por ejemplo, junto al mensaje que Marcus Logan envía a Sira cuando tiene que huir de Tetuán para que se encuentren en el zoco, se oye su voz, aunque el mensaje está escrito con claridad: Episodio n.º 5, 01:03:17. (No tiene correlativo en la novela). También, en el episodio final, (Episodio n.º 11, 00:25:47), se oye la voz en *off* del actor. La nota que le escribe después de pasar la noche juntos es “estará en el Hotel Palace no pienso irme a ninguna parte”. En el Episodio n.º 9, 00:01:30 Sira escribe a su madre, desde Madrid a Tetuán, y su voz en *off* de

de fondo relata sus circunstancias. El mensaje que le entrega Da Silva a Logan con la pulsera cuando ha retenido a Sira. Episodio n.º 11, 00:49:04, a pesar de que el texto se lee con claridad, introduce la voz en off de Da Silva en tono amenazante y con su acento portugués. Todas estas escenas no disponen de correlativo en la novela.

Otras ocasiones en las que apareció de nuevo la voz en off, de forma breve y con una finalidad más expresiva que narrativa, son la repetición de las palabras que han empleado otros personajes. Reaparecen en la memoria de la protagonista con la finalidad de evocar algún recuerdo determinado, es una forma indirecta de retomar su narración homodiégetica. Por ejemplo, en el Episodio n.º 7, 00:13:26 cuando, transgrediendo las normas dictadas por Hillgarth, decide volver a su barrio, desde la ventanilla del taxi ve la puerta de su casa y se escucha la voz en off, de la escena del primer episodio cuando sus amigas la llaman para jugar, y su madre le da el primer consejo sobre costura

“DOLORES: la costura es cuestión de paciencia, paciencia y más paciencia...”

Palabras acompañadas por una melancólica música extradiégetica perteneciente a la BSO. En el Episodio n.º 9, 00:32:06 Sira escucha en su interior las palabras que le acaba de repetir Marcus L., se trata de su voz en off, levemente alterada para incrementar su profundidad y que tenga un mayor efecto emocional:

“MARCUS: ¿qué fue de la Sira que dejé en Marruecos? “

Al recapitular en fin el uso narrativo de la voz en off en la serie *El tiempo entre costuras* se verifica el carácter popular y comercial de la misma. Su intencionalidad es la de llegar a un público mayoritario que le lleva a asegurar, en ocasiones innecesariamente –especialmente en el Episodio nº1–, la comprensión de la imagen por parte del espectador.

Está más justificada su aplicación para introducir la narración de la historia en la voz de Sira, mediante el *flashback* del arranque (ideado para la serie) y la escena final (que coincide con el texto de la novela). En imágenes se visualiza

el paseo por la playa de la protagonista y su acompañamiento musical, coherente con el conjunto del audiovisual.

El uso de la voz en *off* junto a los montajes intercalados y con una finalidad narrativa está más justificada. El discurso fílmico deja de ser lineal y se fragmenta, lo cual entraña una dificultad añadida y supone mayor entretenimiento para el espectador que asiste a un movimiento de imágenes anticipativas de la acción. En esos casos, la voz en *off* es la que mantiene el hilo de la narración. En las tres secuencias que se usa así, tanto el montaje como la voz en *off*, se produce un buen equilibrio estructural. Cuando Félix le cuenta a Sira quién es el amante de Rosalida y a la vez se ve la fiesta en la embajada alemana en Tetuán (Episodio n.º 3), durante las instrucciones de Hillgarth a Sira en el Hotel Ritz (Episodio nº 6) y mientras la mujer de Hillgarth le cuenta a Sira que debe viajar a Portugal en el Salón de belleza de Rosa Zabala (Episodio nº 9). En esas escenas, el sonido cobra protagonismo y en ocasiones, la voz en *off* se adelanta, de forma ordenada, sin interponerse con el sonido de escena (el intradíegético), en un encabalgamiento sonoro de escena, produciendo un efecto más original. El papel de la música siempre presente y con una función claramente expresiva. En general, la elaborada disposición de las voces favorece la comprensión del texto, que no supone mayor dificultad.

La voz en *off* empleada de fondo, de modo habitual, en la lectura de las cartas y mensajes, corrobora la idea de que se trata de hacer más fáciles los detalles de la narración al espectador. Igualmente, siempre que la voz en *off* evoca un recuerdo o un pensamiento interior y se torna emotiva, tiene como finalidad reflejar el punto de vista de la narradora principal.

En resumen, la serie emplea adecuadamente el recurso a la voz en *off* en los montajes intercalados y en las prolepsis, recurso habitual de la narrativa clásica del audiovisual.

Antes de analizar la música, que en la serie *El tiempo entre costuras* tiene un importante papel narrativo, conviene prestar atención primero a los diálogos sincronizados. Los diálogos en el cine están siempre supeditados a la imagen y,

en el caso de las adaptaciones de una obra literaria, la mayor parte de ellos se suprimen o sintetizan con respecto a la obra de que se trate en favor de las imágenes.

5.2.3.2.- Los diálogos:

En el estudio de los diálogos se distinguen normalmente dos tipos: los diálogos de comportamiento y los diálogos de escena.

Los diálogos de comportamiento son aquellos que de forma directa expresan los personajes en una determinada situación. Surgen de la propia acción y no manifiestan pensamientos, valores o posturas ideológicas de forma explícita, aunque la acción y las palabras definan al espectador las características del personaje. El diálogo de escena informa sobre los pensamientos, los sentimientos e intenciones del protagonista. Es el diálogo típicamente teatral. En el lenguaje audiovisual será válido cuando, como en el caso anterior, surja de la propia acción. Por ejemplo, una discusión, un sermón o un discurso de un político. Si no es así, resulta totalmente artificioso e inadecuado (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999).

En *El tiempo entre costuras*, los diálogos se ajustan a esta clasificación, aunque la mayoría de ellos se encuentran en los llamados de comportamiento. Entre los denominados de escena, podría servir como ejemplo el del Episodio n.º 3, 00:09:20; durante casi 10 segundos, Sira justifica, con viveza, ante el comisario, su petición de que no investigue la procedencia del dinero que le ha prestado Candelaria para montar el taller de Tetuán. La escena es larga, un diálogo plano contraplano

“COMISARIO: ¿Ha terminado?”

La interrogación del comisario indica que tal vez el discurso ha resultado demasiado largo. En la novela este diálogo figura más adelante, cuando el taller ya se ha puesto en marcha. Por descontado el panegírico de Sira es más largo que en la serie, y de la novela están extractadas la mayor parte de las frases, como se comprueba en el guion. El comisario no contesta del mismo modo que en la serie, dice “De acuerdo. Accedo. Si nadie me viene con algo evidente no voy a investigar cómo se las ha ingeniado para montar todo esto...” (D. p.183). En una novela es más justificable un discurso largo que en una escena televisiva.

Es de resaltar también que, por influencia de la novela, proliferan los diálogos en los que se habla español con acento extranjero. Desde Jamila, quien mantiene su acento árabe tal y como se refleja en la novela, a la mezcla de vocablos ingleses en la dicción de Rosalinda, el conocimiento de idiomas de Beigbeder y las conversaciones en alemán de las clientas. A lo largo de los distintos episodios, aparecen personajes extranjeros que hablan el castellano con el acento del país que representan o en el que se encuentran. Son actores que aparecen en la serie, y al no ser de origen español su pronunciación favorece bastante la verosimilitud, Hannah New (Rosalinda), Jimmy Shaw (Peter, su marido), Ben Temple (Allan Hillgarth) y los actores portugueses Felipe Duarte (Da Silva) Joao Lagarto (Joao).

También para los diálogos televisivos, el guion literario utiliza en ocasiones, fragmentos del texto literal de la novela mediante el uso fiel de frases cortas y definidas que encajan bien en el contexto de la serie. Se suelen convertir las descripciones de la novela en diálogos. Seleccionar una parte de estos para sintetizar y diversificar los sucesos que van a ser ampliados, por ejemplo:

En el Episodio n.º 7 suceden tres encuentros personales de Sira con Ignacio, no uno solo (D. p. 475) como en la novela. En el segundo, Sira le ha enviado un mensaje porque quiere pedirle ayuda para Paquita:

“SIRA: ¿Tienes familia? ...no lo sabía.

IGNACIO: Si, mujer y dos hijos. Amalia, Ignacio y Miguel. ¿Y sabes una cosa?

Jamás la he querido tanto como te quise a ti, Sira. Ni mueve el culo con tu gracia cuando anda por la calle. Pero siempre me pone buena cara en los malos momentos y me abraza por la noche cuando tengo pesadillas.”

Este es el comentario de Ignacio durante la conversación con Sira en un bar, y pertenece literalmente al primitivo diálogo de la novela (D. p. 475).

En el Episodio n.º 9 (00:42:12) Sira conoce a Manuel Da Silva en Madrid, con bastante antelación con respecto a la novela. Se trata de un alargamiento ya que, en la novela, Sira no entra en contacto con el portugués hasta llegar a

Lisboa. Los diálogos de la primera cita se adelantan, para ello, se utiliza el texto que en la novela figura en un contexto posterior (D. p. 512):

“MANUEL: Es usted la primera mujer marroquí que conozco en toda mi vida
SIRA: ¿No ha estado nunca en Marruecos?
MANUEL: No, lo lamento, sobre todo si todas la marroquíes son como usted.
SIRA: Marruecos es un país fascinante lleno de gente maravillosa, pero yo soy una marroquí atípica.”

Son escenas que se ofrecen a base de plano-contraplano y primeros planos de los personajes en las que es preciso tener en cuenta la kinésica, las miradas intensas y el resto de los elementos pertenecientes a la comunicación no verbal.

El lector reconocerá –antes o después– la “supuesta” literalidad en este rasgo. Existe la pretensión de lograr una mayor continuidad de acción pero también se percibe la finalidad de que el lector identifique su novela a partir de sucesos que no figuran en ella, por su buena integración en el conjunto narrativo.

Finalmente, cabe señalar otra fórmula empleada en la serie para transponer el texto literal de la novela, esta es introducir en forma, bien de sucesos o de diálogos, un texto que en la novela únicamente es descriptivo como por ejemplo la escena que se comentará más adelante del montaje de la verbena.

5.2.3.3.- La música

La música siempre ha tenido importancia en un buen filme. En el contexto de una obra artística coral como es el cine, la música ha sido descrita por Chion (1999) como “medicamento milagroso”, capaz de unir, separar, puntuar o diluir, conducir y retener, asegurar el ambiente e incluso reparar los defectos o las imágenes que no funcionan (Chion, 1999, p.195). Más allá de mero acompañamiento, esta se impone a menudo como verdadera “fuente de energía” (p. 192), capaz de convertirse en efectivo instrumento para co-estructurar – junto con otros elementos- la obra final, “la música subraya, contribuye a estructurar y acompañar el flujo rítmico, dramático y emocional del filme” (Chion, 1993, p.

220). El espacio sonoro tiene, por tanto, una funcionalidad discursiva muy determinada.

“Es polisémica, sugestiva y está abierta a infinitas asociaciones [...] es una estética ilusionista, las imágenes y la música se afirman y reafirman entre sí. La música se encarga de conducir al espectador a través de los momentos difíciles de la diégesis” (Stam, 2001, p. 254).

También de acuerdo con Grusin la banda sonora debe canalizar las respuestas emocionales del público en una dirección u otra de forma “subliminal y psicológica” (Goldman 1995, p. 358).

Con respecto al sonido musical, en una ficción audiovisual es posible fijar la siguiente división entre música diegética y no diegética:

“La música diegética o narrativa surge de la propia escena y tiene, en principio, un carácter realista, cumpliendo la función de recrear el entorno de los personajes [...] la música no diegética es la que se inserta en la banda sonora con objeto de conseguir unos determinados efectos estéticos o funcionales” (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999, p. 206).

La mayor parte de la música no diégetica de la serie corresponde a la BSO de *El tiempo entre costuras*, que se compuso expresamente para la producción⁵⁵, está formada por obras de evidente originalidad avalada por sus múltiples premios. Como ya se citó, obtuvo el Premio Iris de la Academia de las Ciencias y las Artes 2013, en su XVI edición⁵⁶.

Esta Banda sonora original se empleó a lo largo de la narración televisiva para obtener distintos efectos, de modo habitual se identifica con el estado anímico del personaje o con el emocional del suceso que se narra: suspense, intriga o

55 La parte de la banda sonora compuesta por César Benito está disponible en:
<http://cesarbenito.com/eltiempoentrecosturascd> Fecha de consulta 30.VI.2016.
<https://www.cesarbenito.com/home-news/2018/1/8/0r972zqgrjv7t5u0p47nxcaogadan2>
 link actualizado

56 Los Premios Iris son unos galardones otorgados anualmente y creados por la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España. Los candidatos nominados para la XVI edición, correspondientes a 2013, fueron anunciados el 9 de junio de 2014, celebrándose la gala al día siguiente en el Gran Casino de Aranjuez.

drama. También se adapta con originalidad a los distintos espacios, el compositor combinó distintos temas para cada lugar: Madrid, Marruecos o Lisboa que colaboraron a unificar el efecto de cada localización. Y fundamentalmente posee dos melodías principales que se escuchan, con variaciones, de fondo a lo largo de toda la miniserie y representan a la protagonista principal. Constituyen se podría decir su tema y a lo largo de los episodios se repiten conformando un *leit-motiv* que colabora con la expresión de una atmósfera melódica permanente original.

Ha sido posteriormente editada en CD y los títulos de sus temas son los siguientes:

- 1- Tema de Sira;
- 2- Madrid, 1922;
- 3- Una máquina de escribir;
- 4- Sus pupilas clavadas en las mías;
- 5- Mi madre y yo, dos extrañas;
- 6- En Marruecos;
- 7- Al borde del abismo;
- 8- Candelaria “La Matutera”;
- 9- Trapicheos y contrabando;
- 10- L’atelier;
- 11- Entre costuras;
- 12- La distinguida y elegante Rosalinda Fox;
- 13- El falso Delphos;
- 14- La sombra del Tercer Reich;

- 15- Amor entre guerras;
- 16- Tensión en el Protectorado español;
- 17- Agente Agoriuq;
- 18- Conspiración británica;
- 19- Nas ruas de Lisboa;
- 20- Misión: escapar;
- 21- Modista, espía, amante y mujer;
- 22- La muerte en cada esquina;
- 23- Los ecos de la guerra;
- 24- Lección de vida;
- 25- Final Abierto (tema de Sira).

Del análisis de esta composición, puede afirmarse que son dos las melodías o piezas principales en la serie. Una es *Madrid 1922* y la otra *Tema de Sira*. La primera aparece al inicio del Episodio nº1, a modo de presentación de la historia u obertura (introducción instrumental de una obra dramática, musical o no). Se trata de una pieza para orquesta, con tono alegre, en la que la melodía salta de un instrumento a otro, variando el tema principal: un instrumento introduce la melodía y otros responden sucesivamente repitiendo el tema.

El tema (o lo que en este trabajo se denomina melodía) puede definirse como un “fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante sin cadencias que lo seccionen, constitutivo del elemento base de una composición, o de parte de ella y por lo mismo sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos” (Zamacois, 1982, p. 7).

Esta melodía principal se hace más pausada y fuerte, por ejemplo, en la imagen en la que Sira niña llega a la zona de casas elegantes de Madrid. La introducción de esta pieza musical coincide con una etapa feliz y sin

preocupaciones, la de la infancia y primera juventud de la protagonista. El tema de la pieza *Madrid 1922* aparecerá más adelante con variaciones y en solo de piano bajo el título *El falso Delphos*.

La otra melodía principal, *Tema de Sira*, es una pieza para piano (escrita en compás cuaternario de subdivisión ternaria y tonalidad de Re menor) con un tema que se escuchará repetidamente en toda la serie (con variaciones o no) y que adquiere un protagonismo gradual por representar narrativamente a la protagonista. Del análisis de la partitura de esta pieza principal, puede extraerse el tema musical principal, constituido por no más de cuatro compases, tal como muestra la imagen 6. Este tema o fragmento melódico central se presenta simulando un acorde de notas arpegiado, lo cual le da un dinamismo específico que simboliza la idea de evolución, crecimiento o superación.

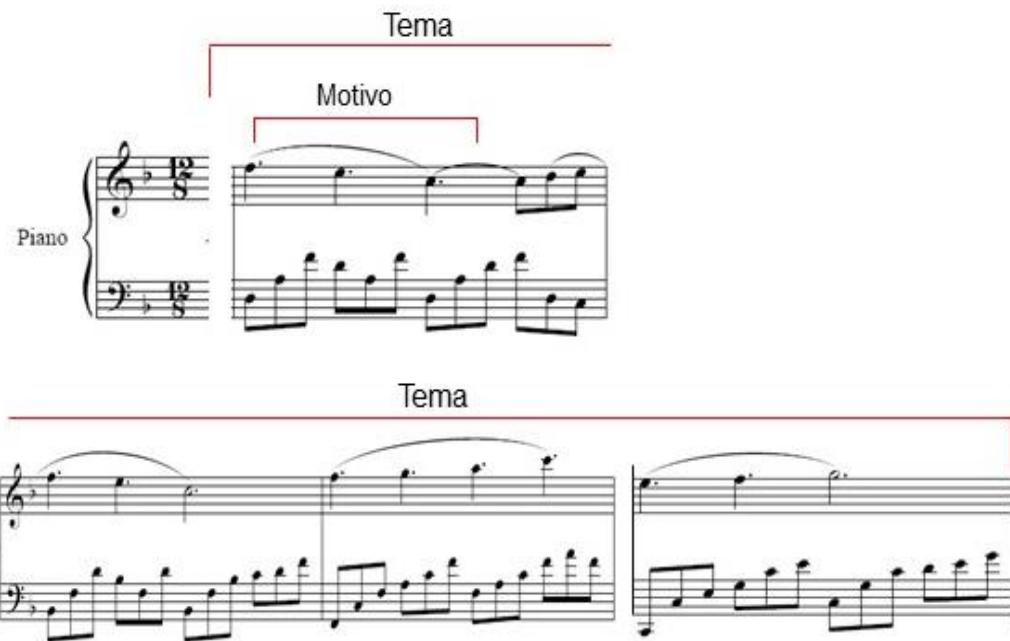
Imagen 6. Detalle del tema musical principal (efecto arpegiado) en la pieza Tema de Sira

Fuente: <http://cesarbenito.com/sheetmusicetec>.

El autor de la BSO, César Benito, introduce el tema principal, el motivo, y los incluye en distintas repeticiones. “El motivo: es la cabeza de éste (del tema), su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador, en el cual el tema tiene, normalmente, su perfil más relevante” (Zamacois, 1982, pp. 7-9). La definición de repetición y transformación del tema consiste en que este puede ser sencillamente repetido –en el mismo tono o transportado, conservada o no su modalidad– y transformado, introduciendo en él modificaciones que le den distinta expresión. Un tema puede ser utilizado –y lo es casi siempre– para extraer de él elementos con que formar y fecundar nuevas ideas.

La composición, a través de la pieza *El tema de Sira*, acierta con el dibujo musical de la personalidad enérgica y decidida de la protagonista, transmitida tanto en la novela como en la serie.

Este tema melódico se escuchará a lo largo de toda la serie con insistencia, en distintos cortes musicales, transmutada en variaciones de velocidad y desnuda del recurso de las notas arpegiadas, tal como sucede en la pieza *Mi madre y yo, dos extrañas*. En este caso, el tema melódico se retoma a un ritmo mucho más lento que en el *Tema de Sira* pero conserva íntegramente las notas del tema principal y de su motivo generador, tal como muestra la imagen 7.

Imagen 7. Detalle del tema musical principal variado en la pieza *Mi madre y yo dos extrañas*.

Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=MdtEIS3O5BM&list=RDMdtEIS3O5BM#t=57>

El efecto final da como resultado una pieza evocadora del sentimiento de tristeza, que se utiliza a menudo en la serie, desde que se produce el distanciamiento de Sira con su madre. El recuerdo de la madre está presente en la etapa difícil de Sira en Marruecos, por ejemplo, en el Episodio n.º 3, 00:34:43, se ve a una señora a la que han logrado evacuar de la guerra y a la que abraza su hija emocionada a la entrada del portal de su casa o en el Episodio n.º 4, 00:16:16, en la emotiva escena del reencuentro de Sira con su madre a las afueras de Tetuán, escena que no posee correlativo en la novela.

La figura de la madre permanece en la psicología del personaje de Sira, y vuelve a reflejarse en el Episodio n.º 9, 00:39:39, en Lisboa; sentada en un banco en una plaza, contempla a una madre abrochar celosamente la chaqueta a su hija, peinada con dos trenzas, en este caso, imagen y música se asocian de nuevo para evocar ese refugio emocional, ante la tensión afectiva que padece. En ese momento suena el piano con el *Tema de Sira*. La protagonista se

enternece (por un momento se le llenan los ojos de lágrimas). Tampoco esta escena está inspirada en la novela.

El *Tema de Sira* va evolucionando junto al personaje central con pequeñas variaciones, que, en la BSO, se titulan *Una máquina de escribir*, *L'atelier*, *Agente Agoriuq*, *Modista, espía, amante y mujer*, hasta el último corte *Final Abierto (tema de Sira)*. Se pueden apreciar además otras transformaciones del mismo tema musical provocadas por la acción, en ocasiones suena más rápidamente o con determinados instrumentos para crear suspense, son normalmente las ocasiones que la música acompaña a la situación de intriga.

Junto a las dos piezas principales a las que se ha aludido, existen otros cortes musicales asociados a las escenas románticas, éstos son *Sus pupilas clavadas en las mías* y *Amor entre guerras*.

Sus pupilas clavadas en las mías, acompaña la presencia en escena de Ramiro y Sira juntos, y las ocasiones en que Sira parece estar pensando en él. Se escucha de nuevo cuando Sira se traslada a Tánger, para intentar negociar la deuda pendiente que ambos dejaron en el Hotel Continental, transmitiendo el recuerdo de Ramiro en Sira, y otra vez cuando el comisario le informa de su muerte.

Esta misma melodía se recupera en momentos en los que, por un motivo u otro, da la impresión de que Sira experimenta melancolía o nostalgia. Sucede así, por ejemplo, en el Episodio n.º 3, 00:28:15 cuando celebra en la pensión de Candelaria el día de su cumpleaños, con vino y tortilla de patata; o en el Episodio n.º 6, 00:14:00 al despedirse de su amiga Rosalinda, la escena está cargada de emotividad, ambas se intercambian regalos simbólicos (Sira le regala un costurero pequeño, confeccionado por ella misma con una caja de metal moruna y Rosalinda la fotografía que le hicieron en la fiesta del consulado cuando lucía el vestido “falso *Delfhos*”). También en el Episodio n.º 7, 00:13:30, en el que la protagonista regresa a su barrio, a su casa de Madrid y acuden a su memoria los recuerdos de la infancia. En general, se trata de un tema que imprime una especial fuerza evocadora a las imágenes que acompaña, aportándoles la

connotación de recuerdo y nostalgia. Sin el acompañamiento musical, tales escenas perderían gran parte de su fuerza expresiva.

Ya en Lisboa, *Sus pupilas clavadas en las mías* se escuchará de nuevo, en la escena del club nocturno tras unas palabras de Sira con Marcus Logan en el Episodio n.º 9, 00:32:06, está hablando Manuel Da Silva, pero su mente está en las palabras de Marcus. La música refuerza de nuevo la interpretación del estado de ansiedad de nuestra espía.

Con respecto a *Amor entre guerras*, se trata de una pieza que aparece por primera vez en la estación camino a Lisboa, cuando Sira sube al tren y dos vagones más adelante, según se nos hace ver a los espectadores, M. Logan se encuentra sentado (Episodio n.º 8, 01:12:06). Esta melodía enmarca los momentos de la relación romántica con Logan, junto con los de *Sus pupilas clavadas en las mías*.

Las piezas *Al borde del abismo* y *Lección de vida* comparten idéntico tema melódico y custodian los momentos más difíciles de la vida de Sira: el abandono de Ramiro, su estancia en el hospital, su debilidad física y psicológica hasta que logra reponerse. Reaparece *Al borde del abismo* cuando debe enfrentarse a la visión de Ramiro fallecido (Episodio n.º 3) y en el Episodio n.º 6, ya en Madrid, cuando Sira, en plena acción de espionaje, se siente perseguida en Madrid bajo la lluvia.

De nuevo en el comienzo del Episodio n.º 7, durante los instantes que siguen a las exigencias de Ignacio con su pertinaz registro, exigiéndole que le muestre la documentación en su habitación. Se repite en el Episodio n.º 9, mientras vuelve a su casa abrumada, tras haber sido expulsada, abruptamente, de la cena en la que conoce a Da Silva, pues la dueña de la casa la ha reconocido por su pulsera. El tema reaparece por última vez, en el Episodio n.º 9, 00:16:37, en Lisboa después del encuentro fortuito con Marcus, en el Café “La Brasileira”, el desconcierto conduce sus pasos hacia el mar, la cara de Sira bañada en lágrimas indica que el tema musical se funde de nuevo con su estado anímico. Ambas piezas, sirven para identificar momentos de especial ansiedad y desasosiego en

los protagonistas, especialmente en la narradora para acompañar los instantes de mayor dramatismo.

Los momentos de tensión de la serie están magistralmente acompañados por varios cortes en la BSO. Son *Marruecos*, *Trapicheos y contrabando*, *Tensión en el Protectorado español*, *Conspiración británica*, *Nas ruas de Lisboa*, *Misión: escapar* y *La muerte en cada esquina*.

La pieza *Marruecos* se utiliza primordialmente en los capítulos de la serie que transcurren en Tánger y Tetuán, por ejemplo, cuando Candelaria le ayuda a colocarse las pistolas, enfatizan el suspense; pero también se vuelve a repetir un fragmento de esta pieza cuando, ya en Madrid, Sira está iniciando a sus empleadas en el trabajo de escuchar las conversaciones de sus clientes alemanas (Episodio n.º 6). También acompaña la tensión que sufre en su primera experiencia como espía en Marruecos, en la recepción a Serrano Suñer y ambienta además los espacios abiertos en Tánger y Tetuán (mercados o zocos).

El resto de los fragmentos musicales enumerados están asociados a las escenas de mayor tensión de la narración y cumplen adecuadamente su función.

Junto a éstas, la pieza *La sombra del tercer Reich* acompaña inequívocamente a la aparición en escena de los personajes alemanes. En este caso es una música con redobles de tambor militar que pretende inspirar un miedo ineludible.

Además de estas piezas que persiguen ajustarse a los sentimientos de la protagonista mientras relata su historia, constan dos piezas más en la BSO tituladas *Candelaria La Matutera* y *La distinguida y elegante Rosalinda Fox* que se escuchan en momentos específicos de la serie. La primera, contrariamente a lo que cabría esperar por su título, se utiliza para acompañar el momento en que la voz en off de Rosalinda narra a su amiga cómo conoció a Beigbeder (Episodio n.º 4) y más adelante cuando, ya en Madrid, Sira recorta fotografías en una revista de los diseños de Frau Keller, su principal competidora. (Episodio n.º 6). Esta pieza de piano tiene un consciente aire español y recuerda a las

composiciones de Manuel de Falla, autor de especial relevancia en la época en la que transcurre la historia.

La segunda pieza *La distinguida y elegante Rosalinda Fox* solo suena una vez en toda la serie, unida al sentimiento de tristeza y desamparo de Rosalinda quien se encuentra enferma y temerosa por la pronta llegada de su marido (Episodio n.º 5). En este caso, el fragmento musical es introducido por el sonido simulado de una típica cajita de música, que después es repetido por el piano, ayudando con este original recurso a crear la atmósfera de fragilidad y melancolía deseada.

Dejando aparte la premiada composición de César Benito, la música no diegética está conformada por otras piezas:

-El *Universal Requiem* de Dave Hewson (1999) (Metamorfosis I), que se canta en el entierro de Ramiro, en el arranque del Episodio n.º 4

-*Adeste Fideles* en el arranque del Episodio n.º 8 (extraído con permiso de Mark Ford música lírica)

-*Morroco to Spain* compuesta por Jimmy Barnatán para ambientar la aparición de Ramiro de nuevo en la serie en el Episodio n.º 3.

Con respecto a la música diégetica está bien seleccionada, como todo lo que respecta a la ambientación de la serie. Es de mencionar el uso de la música de época en momentos concretos: desde el pasodoble y los chotis en las verbenas del primer episodio, al jazz de los clubs nocturnos, claqué, mambo y charlestón de las fiestas nocturnas de los episodios posteriores.

Suena una copla cantada por Concha Piquer en la radio (los aparatos que figuran son siempre de época) – *Noche de luna*, original de Enrique Granados– en tres ocasiones, la primera en el Episodio nº1, 00:15:56 en el taller de costura de Madrid, las modistas, principalmente Sira, la cantan con ella. En el Episodio n.º 2, 00:34:22, a medida que el ánimo de Sira se rehace al entrar en contacto con la costura, la canta ella en la habitación de la pensión mientras cose la falda con la que va a sorprender a Candelaria y ser el detonante del futuro taller. Por último, en el Episodio n.º 5, 00:20:28, se utiliza de nuevo, un poco más bajo, la

misma canción: Sira está peinando a su madre, quien permanece abstraída tras los sufrimientos de la guerra, ella la intenta animar recordándole los tiempos del taller de Madrid y exhortándole a salir a la calle.

En el Episodio n.º 5, 00:23:28, Rosalinda, que es una persona culta, escucha mientras lee, el aria *La ci darem la mano* de la ópera de Don *Giovanni* de Mozart. El montaje ofrece, en este caso, un encabalgamiento sonoro, pues la música de Mozart ha comenzado a oírse en la secuencia anterior, en la que Sira entra de nuevo con su madre a casa, quien apenas sale a la calle, se asusta ante los ruidos porque le recuerdan a los de la guerra. Cuando ambas mujeres vuelven a la casa, la música que se oye es extradiégetica y cuando la imagen pasa a mostrar a Rosalinda, escuchándola directamente de su gramófono, es intradiegética. Estas escenas no están inspiradas en la novela.

Los valses de Strauss son propios de las fiestas alemanas que organizan los allegados al régimen, el *vals del emperador* es el primer vals que baila Sira con Marcus Logan en el Episodio n.º 4, después de que se hayan escuchado en esa fiesta también *El String Quartet in A mayor* de J. Haydn y el *Concerto Grosso in A Minor Op 3 No 8 “1 Movement”* de Vivaldi. En la fiesta a la que acude en la puesta de largo de la hija de un alto funcionario del gobierno de Franco (Episodio n.º 7, 00:50:16), la orquesta interpreta el *vals de los patinadores* de Strauss.

La selección de la música de Schubert el *lied*, que ya se citó y el *Impromptu* nº 4 Op. 90 de Schubert del concierto en el que se encuentran ingleses y alemanes y que se vuelve a emplear en el *flashback* en el que Arish reconoce, por el bolso, a la esposa de Hillgarth.

Cuando Sira pasea por Lisboa, la situación está bien ambientada por la interpretación del *fado* con la guitarra portuguesa⁵⁷ a través del que se intenta identificar el *saudade*, sentimiento por el que atraviesa la pareja amorosa de la serie. La secuencia de Sira con los músicos se completa con los planos de

57 Obtenido de <http://www.filomusica.com/filo27/fca.html> Fecha de consulta 2.VI.2016

Marcus también por la calle, y el resto de las imágenes de la ciudad, el tranvía, los edificios antiguos y el puesto de flores.(Episodio n.º 9, 01:00:11).

Un recurso musical, apenas imperceptible, digno de mención ocurre en el Episodio n.º 8, 00:26:25. La escena en que la filo-alemana, la Sra. Sterling explica la admiración que le producen las virtudes ensalzadas por los alemanes –obediencia, laboriosidad, fidelidad, sobriedad, orden, limpieza, veracidad, sacrificio y amor a la patria– están acompañadas por una nota a piano grave y repetida con insistencia que pretende expresar la conmoción que provocan en el ánimo de Sira al escucharlas.

En el Episodio n.º 4, 01:12:11, durante la fiesta que se celebra en el Protectorado con ocasión de la visita de Serrano Suñer, la orquesta interrumpe el vals, que en ese momento están bailando los protagonistas, para interpretar la canción *Yo tenía un camarada*. Los asistentes se unen a la orquesta y cantan con el brazo derecho en alto y la mano extendida. Una agitada Sira responde a un reconocido Marcus que desea agradecer la información que acaba de recibir:

“Sira: de una manera muy sencilla

Marcus: ¿cuál? (comienza a sonar la canción *Yo tenía un camarada*)

Sira: Sáqueme de aquí”

En la novela se narra: “la orquesta jalifiana arrancó con brío el *Cara al sol* y decenas de brazos se alzaron de inmediato como movidos por un resorte. Me puse de puntillas y pegué mi boca a su oído. Sáqueme de aquí” (D. p. 327). En la novela y en la serie el suceso es el mismo, la canción no.

En la conversación mantenida con la guionista Susana López, se refirió a que tal diferencia se debiera, probablemente, a dificultades con los derechos de autor del himno *Cara al sol*. Sin embargo, Emilio Pina –productor ejecutivo– comenta en su entrevista, que pensaron que encajaba mejor con el ambiente la otra canción *Yo tenía un camarada* de origen alemán.

El *Cara al sol* es una composición de Juan Tellería Arrizabalaga. La letra tiene un origen entre mítico y épico. Fue escrita en el café vasco Or Kampon, de Madrid, por José Antonio Primo de Rivera, Agustín de Foxá y José María Alfaro.

En la letra participaron Rafael Sánchez Mazas, Pedro Mourlane y el propio Dionisio Ridruejo. Letra y música se cantan conjuntamente y, parece ser, por vez primera en un acto público, el 2 de febrero de 1936, en el madrileño cine Europa (Edición impresa de *El País*, 8-II-96). En el año 2000 el Estado adquirió, por un importe cercano a los 14 millones de pesetas, las partituras autógrafas del archivo musical del maestro Juan Tellería, entre las que destaca el himno *Cara al sol*, que fue subastado por 2,1 millones por la casa Fernando Durán. El representante del Estado, que ejerció su derecho de tanteo sobre todos los lotes del citado compositor excepto uno, impidió que varios particulares, que pujaron tanto en directo como por teléfono, se hicieran con la obra del músico guipuzcoano en subasta (Diario *El Mundo*, jueves 6 de abril del 2.000). Da la impresión de que perteneciendo la canción al Estado y no a la familia, no hubiesen tenido demasiados problemas con los derechos de autor. Luego parece más razonable la opinión de Emilio Pina.

A lo largo de toda la serie llama la atención el alcance y el poder evocador de la música, la mayoría de los críticos han expresado la estrecha relación existente en cinematografía, entre música e imagen.

La música va directamente a la yugular emocional. Como si de un guardia de tráfico se tratara dirige nuestras respuestas emocionales, regula nuestras simpatías, hace brotar nuestras lágrimas, excita nuestras glándulas, nos relaja el pulso y activa nuestros miedos, usualmente en estricta conjunción con la imagen (Stam, 2001, p. 255).

La composición exclusiva para la serie televisiva de estas piezas musicales, por parte de César Benito, constituyó una de sus principales fuentes de originalidad.

En síntesis, puede decirse que la música asume en la serie un papel central en la transmisión y canalización de sentimientos, emociones y ambientes al espectador. A este respecto, la utilización de algunas técnicas habituales en la composición musical para transmitir un sentimiento específico, como es el empleo del modo mayor y menor en los momentos de alegría y tristeza

respectivamente, por la identificación de la protagonista con el sonido del piano se combinan con otros recursos musicales sencillos pero muy eficaces en el reflejo de las emociones. Así, el uso de los fragmentos melódicos arpegiados es notablemente efectivo para trasladar al espectador la idea de evolución que caracteriza a la protagonista. Igualmente, el empleo de las variaciones sobre el mismo tema melódico logra un ambiente musical coherente y reconocible al instante por el espectador a lo largo de todos los episodios. Asimismo, la recreación sonora del carácter español en el aire de la pieza *Candelaria la Matutera* o de los ambientes exóticos en la pieza *Marruecos* que acompañan las escenas de Tánger y Tetuán resulta especialmente acertada para evocar determinados espacios. Mención especial merece también el empleo de la música intradiegética, que logra con éxito transportar al espectador a los ambientes propios de la época en la que se desarrolla la acción.

La intención narrativa de la música en la serie es indudable: funciona como un potente amplificador de las imágenes y de la palabra, de tal manera que cabría referirse a una identificación total de la música con la historia narrada y con el estado anímico que, en cada caso, experimentan los personajes.

Sin duda, uno de los logros más notables de la adaptación musical a la historia es que el espectador, a lo largo del relato, permanece envuelto en una atmósfera melódica singular reconocible como propia y exclusiva de la serie.

5.2.3.4. Los efectos sonoros ambientales:

En una serie como *El tiempo entre costuras*, en la que la ambientación se ha elaborado meticulosamente, es lógico deducir que los efectos sonoros del ambiente se han seleccionado lo mejor posible: "...los efectos sonoros son un factor esencial a la hora de configurar el espacio diegético. Los efectos sonoros diegéticos están determinados por aquello que se considera verosímil socialmente [...] también pueden remitir al espectador a un espacio-tiempo no diegético" (Canet, 2010, p. 338).

El sonido diegético que sobresale en esta serie es el de la máquina de coser manual, pues constituye el instrumento estrella de la filmación. Las antiguas máquinas de coser que funcionaban con pedal⁵⁸ existieron primero, como objeto de lujo y después se fueron introduciendo en los hogares de cierto nivel económico. Eran habituales en los talleres de costura, donde muchas mujeres acudían a aprender a coser y otras ejercían la profesión de modista, una actividad profesional femenina muy frecuente en la época.

En el Episodio n.º 1 a partir del 00:04:00, son varios minutos dedicados a presentar el ambiente del taller, en el que, dirigida la cámara por las miradas de Sira-niña a la máquina de coser, esta se convierte en el objeto del primer plano, con su rítmico sonido y el de algún pedal, al que el equipo técnico deja sin engrasar deliberadamente. En el taller de Doña Manuela se aprecian de dos a cuatro máquinas de coser en el intervalo temporal de la niñez a la juventud de Sira. Siempre de la marca Singer.

En casa de Sira preside la acción una máquina de la misma marca, ante la que permanece sentada su madre. En los respectivos talleres, de Tetuán y Madrid, la máquina simboliza el trabajo incansable de la narradora, que en la novela ocupa sus noches (D. p. 296). Es el objeto central de varios primeros planos, (Episodio n.º 4, 00:31:50 y 00:32:50). Sira trabaja concienzudamente junto al sonido intra-diegético de la máquina como acompañante y al de la música extra-diegética, que en este caso es *Nas ruas de Lisboa*. En el mismo Episodio n.º 4, 00:49:04 y 00:51:05, la máquina suena mucho más deprisa casi al ritmo de las teclas del piano, que interpreta la pieza *El falso Delphos*, en un artístico juego de planos encadenados; todo acompañando la premura de Sira para concluir el vestido que va a llevar a la fiesta en El Protectorado, y caer dormida de agotamiento sobre vestido y máquina.

58 En España en tiempo en el que está situada la serie (1911-1942) solo se comercializaban dos marcas de máquinas de coser Singer y Alfa. Disponible en www.raco.cat/index.php/HistorialIndustrial/article/download/62482/84794 y <http://www.elmundo.es/cronica/2001/CR304/CR304-08.html> Fecha de consulta 2.VII.2016.

La máquina constituyó el sonido de punto de arranque, rítmico y acompañado del Episodio n.º 6, para dar paso enseguida al anuncio por la radio del parte del anuncio del final de la guerra.

Otro sonido especial es el del repicar de unas campanas al vuelo que integra también un elemento esgrimido para señalar el ambiente de victoria. Comienzan a oírse en el punto de arranque del Episodio n.º 6, después de que, en una típica radio de época, el parte anuncie que la guerra ha terminado.

Las campanas vuelven a servir de sonido de punto de arranque en el Episodio n.º 10, en Estoril, esta vez el tañido es pausado, de difuntos, pero acompañan a los planos dotándoles de una singular belleza, una secuencia de edificios en la noche de Estoril, el ruido de las olas y gaviotas, armonizando con el contexto emocional de Sira en este punto de la historia.

El sonido de la máquina de escribir tiene también su protagonismo en el Episodio nº 1, no solo en la tienda Hispano-Olivetti de la que Ramiro es el gerente, sino después, cuando se ve a Sira dormir y despertarse con la obsesión de Ramiro, donde se da un encabalgamiento sonoro a la escena siguiente formado por el sonido de las teclas nº 1, 00:30:06. La clase de mecanografía que imparte Ignacio a Sira, el recurso que inventan en la serie para que Sira tenga que volver a la tienda.

Las llamadas a la oración de los muecines desde las mezquitas son habituales en la etapa de Marruecos: en el Episodio n.º 3, 00:11.10, se revela que ese sonido le gusta a Sira, en la novela, la narradora ha reflejado que le transmite cierta serenidad.

Se aprecia el tratamiento de estos sonidos rítmicos, casi musicales, colaborando con la música general de la serie y con el sentido cadencioso que se desea transmitir a la vez que cada uno de estos efectos sonoros caracteriza el ambiente propio del que procede, las campanas que contrastan con la llamada a la oración del mundo árabe, el taller y el tecleo de la máquina de escribir que va a cambiar el rumbo de la vida de Sira.

A todo esto, se unen los grillos en la noche, los cantos del gallo por la mañana cerca de lugares de campo y todos los sonidos ambiente (cafeterías, ruidos de los coches de la época que pasan por la calle, perros que ladran, etc.), los relinchos de caballos de la guardia mora en la fiesta del Protectorado, en el Episodio n.º 3, siempre adecuados al ambiente de la escena que se representa.

Paradójicamente, el silencio, su correcta dosificación dramática, constituye uno de los mejores aliados del cine sonoro. Sea como eficaz contrapunto de la palabra, como subrayado focalizador de la imagen, o incluso como vertebrador del montaje, el silencio puede resultar más importante incluso que el mismo diálogo (Aranda & Felipe, 2012).

A lo largo de la serie apenas existen estos momentos de silencio, se trata de una cinematografía muy expresiva auditivamente hablando, en la que, tanto la música como el abundante sonido ambiente, tienen un protagonismo específico como apoyo narrativo.

Hay escenas de mayor intensidad dramática en la que solo se oye el diálogo de los personajes, por ejemplo, la que se recoge en este trabajo como esencial para delimitar la focalización fílmica en la que únicamente se escuchan las voces del diálogo: Episodio n.º 8, 00:40:00 a 00:50:00.

Se comprueba que la banda sonora de *El tiempo entre costuras* se configuró como un medio expresivo de primer orden. Los elementos del sonido se fusionaron con las imágenes en una realización técnica equilibrada. Como reconoce Chion (1999), la palabra, la música y el sonido ambiente son tres niveles convencionales de montaje y de análisis, sin embargo es preciso “al mismo tiempo, saber oír y reconocer en todos los elementos un mismo “sonoro” (p.214). Este conjunto armónico se percibe a lo largo de todos los episodios, la banda sonora logra un efecto dramático evocador que refuerza la narración en general.

5.3. El punto de vista.

El punto de vista, también llamado focalización, aspecto o perspectiva, responde a una categoría del relato abordado con amplitud por los principales teóricos de la literatura de los últimos siglos. Su origen ha estado siempre muy unido a las funciones del narrador y, como indica Garrido Gallardo (1988), surge con el fin de dar una respuesta satisfactoria a los interrogantes sobre las fuentes de información del mismo: ¿por qué –se pregunta este autor– el narrador parece saberlo todo en ocasiones y en otras se comporta como un perfecto ignorante de la intimidad de los personajes o de su vida anterior?

Genette distingue dos realidades independientes que delimita bajo la misma noción de punto de vista, diferencia entre el “modo”, esto es, “quién ve”, y la “voz”, es decir, “quién cuenta” (Genette, 1982 p. 183-224 y 225-267; 1998 p. 30-36 y 45-53). Se trata de discernir bajo qué punto de vista se contempla lo que se narra.

Si no ha existido unanimidad sobre la terminología de este concepto es porque tampoco ha habido acuerdo en cuanto a su contenido. Sobre este tema es conocido el prólogo de *Retrato de una dama* “la casa de la ficción no tiene una, sino un millón de ventanas, un número incontable de posibles ventanas” H. James, el escritor alude al hecho de que el narrador adopte la perspectiva de los personajes como la técnica más fiel para reflejar la realidad literaria, que es cambiante y subjetiva. James, se refiere a que el relato se puede presentar desde esas diversas perspectivas en lugar de la de un solo narrador omnisciente. Con posterioridad, la crítica anglosajona y norteamericana (P. Lubbock, N. Friedman y W. Booth) elaborará sus teorías y tipologías en torno al punto de vista, relacionadas con la narración, a partir del camino que abre el novelista inglés.

La narratología francesa, difundió con Genette (1982) la denominación más generalizada para el punto de vista en el relato, “la focalización” que se corresponde con la “visión con” de J. Pouillon y con el “narrador que sabe” de

Todorov (1988). Genette propuso el término de “focalización” para designar lo que el narrador ve.

También los teóricos soviéticos como B. Upénski desarrollan este concepto hasta vincularlo a nociones más amplias, gramaticales e ideológicas yendo más allá de la exclusiva figura del narrador (Pozuelo Yvancos, 2003). Este estudio sobre la perspectiva resulta más sugestivo pues abarca mayores posibilidades de análisis.

Se entiende por focalización la modalización discursiva de la historia, que condiciona tanto la cantidad y amplitud de información sobre los elementos de la diégesis (sucesos, espacios, tiempo, personajes) como la misma orientación y posición (moral, ideológica, afectiva) ante la misma y que está generada por la elección de una o varias perspectivas mediante las que se representa la información diegética que se halla ante el narrador homodiegético o heterodiegético, ofreciendo tres posibilidades principales –la omnisciente o “cero”, la interna y la externa– (Vallés Calatrava, 2008, p. 213).

Según esta definición –que intenta resumir el pensamiento de los principales teóricos– la focalización cero o inexistencia de focalización, sería la propia de la novela tradicional, en la que el narrador es omnisciente y tiene poder para introducirse en cualquier lugar, espacio, interior o exterior de cualquier personaje. Así ocurre por ejemplo en las grandes novelas del siglo XIX (Galdós, Dickens o Balzac).

La focalización externa u objetivista, responde a una narración de comportamientos que no expresa ninguna emoción ni actitud interior de los personajes, como puede ser el caso del género de la novela negra o *El Jarama* de Sánchez Ferlosio.

Por último, existe la focalización interna, que, a su vez, puede ser:

focalización interna fija, aparte de la posibilidad de que el narrador introduzca alteraciones que pretendan romper el monopolio focal, hay únicamente un personaje –en la mayoría de los casos el protagonista– que centraliza la focalización; *la focalización interna múltiple* integra las perspectivas –

normalmente de forma momentánea– de un grupo de personajes de la historia; *la focalización interna variable* posibilita el cambio focal de uno a otro personaje de la diégesis, caso típico de la novela epistolar (Valles Calatrava, 2008, p. 215).

Sin entrar en mayores disquisiciones conceptuales entorno al punto de vista, que no carecerían de interés pero exceden al tema del trabajo, se presenta esta tipología de la focalización con el fin de ofrecer un esquema que auspicie su análisis en la novela *El tiempo entre costuras* dentro del nivel del discurso narrativo.

Para el análisis fílmico, los teóricos de la narratología partieron lógicamente de las propuestas literarias, pero distinguieron entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve, al primer fenómeno le denominaron ocularización, “se caracteriza por lo que cámara muestra y lo que el personaje -supuestamente- ve” (Jost, 1990, p.149). La diferencia entre ocularización y focalización determina en esencia el análisis del punto de vista en el discurso fílmico. La primera para describir cómo ve uno o varios personajes a través de la cámara, la segunda para intentar transmitir, mediante otros recursos, cómo piensa y cómo se siente uno o varios personajes.

Con respecto a la novela es posible analizar el punto de vista o la focalización según lo que se incluye en el siguiente apartado.

5.3.1. Focalización novelística: destino, falsa identidad y voluntad firme

Según la caracterización expuesta en el apartado anterior, es fácil deducir que la perspectiva adoptada en el texto es el de focalización interna fija. Al estar narrada en primera persona, desde una posición ulterior y por el personaje principal, el punto de vista, que, de forma permanente, se brinda al lector es el de Sira: “Visto desde hoy, desde el parapeto de los años transcurridos...” (D. p. 13).

La narración de la historia en focalización interna conlleva la posibilidad de tener acceso a la conciencia del personaje en cuestión [...] implica, al mismo tiempo, otros aspectos tales como la manifestación de sus sentimientos, emociones y pensamientos, la expresión de su punto de vista de interés, la presentación del mundo de ficción a través de su ideología y sistema de valores (Neira Piñeiro, 2003, p. 249).

Por otra parte, como ya se ha hecho notar (ref. cap. 2 Ap. 2.1), el texto narrativo de la novela incide más en la acción que en la reflexión. Sin embargo, abunda en pasajes descriptivos y alusiones personales que permiten caracterizar el punto de visión desde el que se sitúa el personaje central, Sira. Este punto de visión o perspectiva, se refiere a sí misma, a los personajes y a las situaciones que ha de afrontar. Estas alusiones asumen a su vez una función narrativa.

La focalización interna de Sira se percibe, por ejemplo, cuando retrata su relación con Ignacio (D. pp. 17-19), en ella perfila una serie de rasgos a través de los que se descubre, también, la postura interna ante la vida de otros personajes, como su propia madre:

” El ejemplo de mi madre, criándose sola y trabajando para ello de sol a sol, jamás se me había antojado un destino apetecible. Y en Ignacio encontré un candidato idóneo para no seguir sus pasos: alguien con quien recorrer el resto de mi vida adulta sin tener que despertar cada mañana con la boca llena de sabor a soledad” (D. p. 18).

”Y yo le escuchaba [...] y me dejaba querer” (D. p. 19).

Un poco antes ha llegado a reconocer: ”La ilusión que yo sentía por la celebración de aquel matrimonio era modesta” (D. p. 10).

Por contraste, al cúmulo de sensaciones desconocidas que despierta en ella la pasión por Ramiro, dedica imágenes contundentes, dejando al descubierto su visión interna en citas como esta: ”para mí fue algo más: una sacudida, un imán, una certeza” (D. p. 27). ”Acercó entonces su mano a mi rostro y la expandió abierta, ajustándola a mis huesos como si fuera ése y no otro el molde que un

día me configuró" (D. p. 31). "A punto estuve de hundirme en un pozo de algo blando que no supe definir" (D. p. 32).

La selección de estas percepciones tiene el propósito de justificar lo irremediable. Describe, más que analiza, lo contradictorio de la pasión. Por una parte, reconoce lo fácil que hubiera sido no volver a encontrarse con Ramiro. "Como si él nunca me hubiese acariciado los dedos con el deseo [...] ni nunca me hubiese comido con los ojos". "Era así de fácil, así de simple. Y yo lo sabía." (D. p. 29).

"Para él me vestí y me perfumé, para que me viera, para que me oliera, para que volviera a rozarme y se volcara en mis ojos otra vez. Para él decidí dejarme el pelo suelto, la melena lustrosa a media espalda. Para él estreché mi cintura apretando con fuerza el cinturón sobre la falda hasta casi no poder respirar. Para él: sólo para él" (D. p. 29).

Dicha pasión toma fuerza de decisión irrevocable, la narradora ofrece retazos de la descripción de sus sentimientos e intenciones personales en función de la narración global, pues le interesa agregarlos al conjunto del relato. Más adelante, cuando refiere las consecuencias de su ceguera, los trazos descriptivos continúan siendo firmes. "Uno de los efectos del enamoramiento loco y obcecado es que anula los sentidos para percibir lo que acontece a tu alrededor. Corta al ras la sensibilidad, la capacidad de percepción [...] te aísla del resto del universo" (D. p. 104) "Solo entonces fui consciente de la magnitud de mi soledad" (D. p. 104). El personaje refleja la evolución de sus sentimientos a medida que avanza la novela y la situación varía.

También procura indagar en lo que su decisión supone para el resto de los personajes principales: para su madre (D. p. 23), o para Ignacio (D. p. 35). Incluso intenta aportar el punto de vista de Ramiro "¿Qué vio Ramiro en mí, por qué se encaprichó de una humilde modista a punto de casarse con un funcionario sin aspiraciones? El amor verdadero [...] me juró mil veces" (D. p. 37).

Otro rasgo de la óptica de Sira es su concepto del destino. A la pregunta por el sentido de sus decisiones y aventuras, o el de los demás compañeros de viaje,

Sira depara como respuesta la fuerza del destino: “reventó mi destino” (D. p.13), “quebrar el rumbo de una vida” (D. p. 13). A él se refiere cuando, con el fruto de su trabajo, liquida la deuda pendiente en el hotel de Tánger, “más dueña ya de mi propio destino” (D. p. 263) o aludiendo a Rosalinda, “Todo empezaba a tener sentido [...] la creí más merecedora de un destino feliz” (D. p .334). Pero no se trata de un destino irrevocable, es posible ir sobreponiéndose a la adversidad con la voluntad de controlarlo. El destino aparece en muchas ocasiones personalizado, como una mano invisible que traza el camino a seguir de las personas “A lo largo de los años hubo muchos momentos en los que el destino me preparó quiebros insospechados, sorpresas y esquinazos imprevistos que hube de afrontar a matacaballo según fueron viniendo” (D. p. 158).

Sin embargo, lo que más claramente define la focalización interna del personaje principal es una determinada visión que atraviesa el relato. Va tomando forma hasta instalarse en su interior y convertirse en el foco principal que modula toda su transformación. A partir de que, en sus propias palabras, una máquina de escribir reviente su destino...Sira pierde el equilibrio y comienza a fingir “lo sabía sí, pero fingí no saberlo” (D. p. 29) y se responde a sí misma al reflexionar sobre cómo podía haber eludido a Ramiro. Con él se deja arrastrar hacia una vida dependiente y cuando la abandona en esas condiciones, la hunde “él ya no estaba, y consigo se habían marchado mi asidero y mis referencias” (D. p 104). Si bien, es su vida con Ramiro lo que justifica su capacidad para convertirse en una mentirosa “me instruía: me enseñaba a manejar los cubiertos, a conducir su Morris, a descifrar las cartas de los restaurantes y a tragarme el humo al fumar [...] y me hacía crecer” (D. p. 37), pues resuelve afrontar la vida con poses fingidas: “Con intención de dar la espalda a un bagaje tan patético, resolví afrontar el porvenir tras una máscara de seguridad y valentía para evitar con ella que se entrevieran mis miedos, mis miserias y la puñalada que aún tenía clavada en el alma” (D. p. 154).

La perspectiva interna de rechazo al fingimiento se manifiesta en las múltiples ocasiones que Sira, para sobrevivir, suplanta una identidad que no es la suya. Se define a sí misma con precisiones en las que no falta el desdén: “...allí

existiría mi yo verdadero, la mujer dolorida y a la fuerza trasterrada⁵⁹, llena de dudas, demandas e inseguridades" (D. p. 159). "Solo tuve que imaginar que yo no era yo misma" (D. p. 166). "—Ningún problema— mentí" (D. p. 166). "No estaba dispuesta a reconocer mi ignorancia así tuviera delante un pelotón de fusilamiento" (D. p. 166)."Nunca desmentí ni un ápice de la imagen que sobre mí se había configurado gracias a las pintorescas sugerencias de mi amigo Félix, tampoco las incrementé" (D. p. 105), "echaría por la borda mi falsa imagen de modista exquisita de últimas tendencias" (D. p. 171), "me habría hecho descender varios peldaños en la escala de mi supuesto pedigree" (D. p. 171) "Bastante tenía con un negocio que sacar adelante y una personalidad tráposa que seguir construyendo" (D. p. 205)." A veces me resultaba fatigosa la artificialidad de mi comportamiento" (D. p. 208). "Una cosmopolita auténtica y no una falsa mundana, como yo" (D. p. 209). Refiriéndose a Rosalinda vestida con la improvisada imitación del *Delphos*..." Llevando dentro a una mujer ilusionada y el vestido más fraudulento de toda la historia de la falsa alta costura" (D. p. 224)," les repliqué con un golpe de melena y una sonrisa más falsa que Judas" (D. p. 253)" a pesar de mi camuflaje de modista chic" (D. p. 255) "Decidí jugármelo todo a una carta. Una carta tan falsa como yo misma" (D. p. 460). Todas estas citas del texto muestran la insatisfacción vital de la protagonista, obligada por las circunstancias a ocultar su verdadera identidad, pero decidida a asumir la misión encomendada.

Hasta el final de la narración, no se encontrará en las condiciones idóneas para tomar por sí misma las riendas de su vida. Mientras, rechaza la tensión que le produce el proceso de fingimiento, que solo desaparece cuando se encuentra en un clima de confianza y amistad; por ejemplo, con Rosalinda, y por supuesto con Candelaria o Félix, con quienes puede mostrarse tal cual es.

Este enfoque o visión interna de la narradora conviene, por ejemplo, para reforzar la verosimilitud de su primera actuación como espía-aficionada: "carecía de fuerzas para simular una pose fingida otra vez, para hacerme pasar de nuevo

59 La palabra *trasterrada* no aparece en el Diccionario de la RAE, proviene de *transterrado* (arrancado de su tierra), término acuñado por José Gaos (1900–1969), filósofo español exiliado en Méjico en 1939. Gaos J. (1958) *Confesiones Profesionales*. México: FCE

por una necia atolondrada y dar patéticas explicaciones [...] debía evitar a toda costa encontrármelos cara a cara" (D. p. 321). Por ese motivo, recurre a esconderse y por casualidad escucha la conversación de Serrano Suñer con los alemanes.

En la tercera parte de la novela, esta perspecta intenterna de la insinceridad no parece pesarle tanto pues ha asumido voluntariamente su misión. Sira ha evolucionado en su aprendizaje: "entré en el Hotel Palace [...] con el andar seguro de alguien que hubiera pasado media vida taconeando por los halls de los mejores hoteles del planeta" (D. p. 387), "lo cierto es que había dicho que sí, con plena conciencia [...] embutida en la personalidad de la inexistente Arish Agoriuq [...] vestida con todo el estilo del mundo y dispuesta a convertirme en la modista más falsa de todo Madrid ¿Tenía miedo? Sí, todo el miedo del universo aferrado a la boca del estómago. Pero a raya. Domesticado. A mis órdenes" (D. p. 416). "Actuaba ante las clientas con aplomo y decisión, protegida por la armadura de mi falso exotismo" (D. p. 419)." Aquellos gestos desenvueltos eran más míos que mis propias muelas" (D. p. 422).

Sin embargo, esa falsa seguridad se derriba ante las acusaciones de Ignacio "mis entrañas se convirtieron en un manantial de sollozos" (D. p. 465).

La desazón que le produce la falsedad se intensifica de nuevo en la cuarta parte de la novela. Su empeño por parecer exótica es una justificación (que no deja de tener algo de tópico) de su aparición como una mujer de mundo que ha aprendido a desenvolverse en sociedad". Me maquillé resaltando los ojos con kohl marroquí para dar a la mirada ese fingido aspecto de rara pieza trasterrada que se suponía que era" (D. p. 469).

La crisis estalla cuando las exigencias de su misión implican alejarse de su padre, Gonzalo Alvarado, con el que ha comenzado a relacionarse. "Estaba hastiada de engañar a todo el mundo, de no poder ser clara con nadie [...] me había convertido en una embustera sin escrúpulos y mi historia personal no era más que un cúmulo de tapujos, agujeros y mentiras" (D. p. 500). Sira se encuentra ante un dilema: proseguir con el espionaje y seguir mintiendo, o

recuperar una vida normal. En este momento se revela con especial claridad la focalización interna de la narración, a lo largo de dos páginas de la obra vierte su rebeldía y hostilidad hacia todo lo que suponga continuar fingiendo.

“Dejarlo todo y volver a la normalidad” (D. p. 501). Sin embargo, al repasar los trayectos recorridos en su vida, no sabe en cuál está la normalidad (D. p. 501). Por ello, supera el trance “al día siguiente desperté con una lucidez distinta” (D. p. 502), “la normalidad no estaba en los días que quedaron atrás: tan solo se encontraba en aquello que la suerte nos ponía delante cada mañana” (D. p. 502). “La normalidad no era más que lo que mi propia voluntad, mi compromiso y mi palabra aceptaran que fuera y por eso siempre estaría conmigo. Buscarla en otro sitio o quererla recuperar del ayer no tenía el menor sentido” (D. p. 502).

En esta determinación se perciben dos rasgos importantes en la focalización interna de la narradora, uno, el papel que, de nuevo, otorga al destino, “aquellos que la suerte nos ponía delante cada mañana” y otro, su fuerza de voluntad, necesaria para continuar con la trama hasta el final.

A partir de aquí, el punto de vista de la protagonista se centra en realizar bien su misión, manejando por sí misma una acción que culmina feliz. Cuando todo está bajo su control, su pensamiento se articula seguro “...dije regalándole la mejor de mis sonrisas. Una sonrisa nueva: plena, segura y levemente desafiante” (D. p. 615).

Otro punto relevante en la focalización interna que se plasma a lo largo de la novela, y que forma parte del carácter de la protagonista, es su tendencia a dominar o acallar los sentimientos y emociones que sobrevienen por naturaleza. La narradora los nombra y reacciona sobreponiéndose. De aquí puede deducirse el propósito de la autora de evitar un exceso de sentimentalismo en la novela, sin alargarse en soliloquios que le impidan avanzar por la vía de la acción.

“No quise ahondar más en aquella reflexión sobre la sinceridad del amor de Ramiro; era demasiado doloroso para mí. Preferí retomar los asuntos prácticos” (D. p. 82). “La nostalgia amenazó con darme un latigazo, pero supe apartarme a tiempo [...] había aprendido a desarrollar el arte de la huida cada vez que

presentía cercana la amenaza de la melancolía" (D. p. 169) "Mi madre. Intentaba pensar en ella lo menos posible, pero su recuerdo me asaeteaba con fuerza de manera permanente" (D. p. 203) "El timbrazo me hizo reaccionar, no había tiempo para sentimentalismos" (D. p. 308).

Sobre la estancia de Marcus Logan en Tetuán, la narradora refiere... "un acercamiento afectivo que me esforzaba día a día por contener" (D. p. 336) y "peleé porque aquello no ocurriera" (D. p. 336). En otro momento, abundando en esta idea "No quise abrir el menor resquicio para la melancolía" (D. p. 477)" arrancándome a tirones las ganas de correr tras él para abrazarle mientras intentaba calibrar el resultado de aquel desatino" (D. p. 570).

"Quizá la palabra que mejor encajaba en el sentimiento que me invadía fuera orgullo [...] tal vez por primera vez en toda mi vida, me sentía orgullosa de mí misma [...] de mis capacidades y de mi resistencia, de haber superado airosamente las expectativas que sobre mí existían [...] saberme capaz de aportar un grano de arena para hacer de aquel mundo de locos un sitio mejor. Orgullosa de la mujer que había llegado a ser" (D. p. 604).

En conclusión, la focalización interna fija en la novela revela la intención de la autora de dotar a su protagonista de unos rasgos de carácter definidos: una joven que sortea las peripecias de la ficción, que incluyen desengaño, riesgo y miedo, a base de valentía y esfuerzo. Sira ironiza y rechaza internamente la falsedad y, sin embargo, aprende a desenvolverse con rapidez en el mundo de apariencias que le exige la misión que se le ha encomendado. Ahí radica el atractivo de su evolución como heroína, hasta cumplir con éxito sus metas.

La perspectiva interna de la narradora conduce también a considerar cuál es su pensamiento político. La novela relata una época de la historia caracterizada por posturas políticas habitualmente diferenciadas entre los partidarios del bando nacional y los del bando republicano. Cuando la coalición de izquierdas del Frente Popular gana las elecciones y se recrudecen las tensiones de tipo ideológico, Sira se manifiesta neutral, ajena a las convulsiones de Madrid en febrero de 1936. La protagonista en un momento en el que España se hallaba

dividida, manifiesta: “que más nos daba a nosotros todo aquello, si estábamos apenas a dos pasos de una nueva etapa” (D. p. 61).

En la pensión de Tetuán quedan retratados –casi caricaturizados– en las discusiones los personajes partidarios de ambos bandos durante la comidas. Se reflejan con ironía, en estilo indirecto, los conocidos tópicos con los que resulta fácil situar a cada uno...” Rojo vicioso, vieja meapilas, hijo de Lucifer, tía vinagre, ateo degenerado” (D. p.100)... “Los únicos callados éramos Paquito y yo misma: yo, porque era nueva y no tenía conocimiento ni opinión sobre el devenir de la contienda” (D. p. 100).

Más adelante, adentrada ya en plena lucha por la supervivencia, Sira le pregunta a la dueña de la pensión: “Candelaria, ¿usted con quién está en esta guerra? – Se volvió sorprendida, pero no dudó un segundo en responder con un potente susurro ¿Yo? A muerte con quien la gane, mi alma” (D. p. 121)”.

En la fiesta a la que asiste en el Protectorado con ocasión de la visita de Serrano Suñer, la protagonista se siente incómoda y le pide a M. Logan “Sáqueme de aquí” (D. p. 327). De ese desagrado hacia el ambiente puede deducirse que no es partidaria de la situación política dominante, pero, a lo largo de la novela, no manifiesta ninguna alusión de tipo personal más en este sentido.

A lo largo de los capítulos 34 y 35 la descripción de la situación política de España durante los primeros meses del gobierno del General Franco se centra en exponer principalmente, las vicisitudes de J. L. Beigbeder como ministro de Asuntos Exteriores, su postura antibélica ante los alemanes y probritánica, que fomentó con su amistad con el embajador inglés Sir Samuel Hoare. Se deduce también, que la posición de Sira es antifranquista y probritánica, por su amistad con Rosalinda y su colaboración con el espionaje del SIS, pero no lo expresa abiertamente en la novela. Se nombra a “La Gestapo y La Falange” como cuerpos de seguridad que trabajan al mismo nivel, en dos ocasiones (D. p. 379 y p. 390). Sin embargo, refleja su decisión de ayudar a que España no participe en la guerra mundial, por el consejo de su madre (D. p. 385). Podría afirmarse que las convicciones que deja entrever Sira transmiten las de la autora y van en

la dirección de las algunas tendencias de la investigación histórica sobre la guerra civil española, en conexión con la segunda guerra mundial y la participación del Reino Unido en la contienda nacional (Moradiellos, 2004).

La neutralidad política de la narradora desvela el intento deliberado de la autora por evitar centrarse en los debates, que ha suscitado la guerra civil española, y aún dividen a su población. Se pone de relieve que la contienda es un pretexto de interés para enmarcar la acción.

El mundo se percibe desde la perspectiva interna de Sira que es quien narra, poseedora un carácter definido y valiente, una heroína en una época convulsa con rasgos de mujer independiente que se supera siempre por la vía de la acción.

5.3.2. Focalización y ocularización

Según lo analizado en el apartado anterior, el punto de vista que se contempla en la novela es la visión o focalización interna del personaje narrador que corresponde a Sira. Dicha visión evoluciona a largo de los capítulos según las relaciones que establece con el resto de los personajes y los acontecimientos por los que atraviesa a través de la historia.

En este apartado se recoge el análisis de la focalización fílmica en *El tiempo entre costuras*. Para este concepto se parte de una premisa según la cual, con distintas variaciones, la mayoría de los teóricos del cine están de acuerdo, todos señalan de una manera u otra, que “la narrativa fílmica dispone de otras posibilidades [a diferencia de la literatura] en el tratamiento de la focalización porque se sirve de varios canales de información simultánea: el visual y el auditivo” (García Jiménez, 2003, p. 88).

Desde Mitry (1987) en *Estética y psicología del cine* donde reconoce la importancia del *flashback* como reproductor de las imágenes mentales en el cine, hasta las de teóricos posteriores que, desde los presupuestos de la narratología literaria, se han acercado al tema del punto de vista: Vanoye (1979), Chatman (1990), Cassetti (1994). Todos trasladan a la noción de punto de vista la tipología

de Genette (1982) quien lo “reconduce a la relación que mantiene entre el lugar que ocupa el personaje y el que ocupa la cámara” (Zunzunegui, 2007, p.188).

Para Genette según la posición de la cámara se puede hablar de:

- a) Focalización cero: la posición de la cámara origina una imagen que suministra un conocimiento superior al de los personajes.
- b) Focalización externa: la cámara sigue al personaje, mostrándolo desde fuera. El focalizador no hace ver más de lo que vería un testigo de las acciones. El espectador no tiene más información que la que se deriva de los datos externos (diálogos, acciones de los personajes).
- c) Focalización interna: además de seguir a un personaje, se facilita una información adicional sobre la que es posible reconstruir su punto de vista. Tal y como se ha examinado en el apartado de las huellas del narrador fílmica, estas referencias se podrían obtener mediante la voz en off, los planos subjetivos de la cámara y el conjunto de la narración homodiégetica en la que el narrador en primera persona está constituido por un personaje principal.

También Gaudreault y Jost (1995), en su estudio conjunto sobre el relato cinematográfico, distinguen entre el entre el punto de vista visual y el cognitivo, ambos autores los denominan, respectivamente, ocularización y focalización. Así centran el término de focalización específicamente para el nivel de lo que el personaje conoce.

La ocularización se refiere a lo que la cámara muestra o el personaje ve y distinguen entre ocularización cero (la mirada no está vinculada a ningún personaje de la diégesis) y ocularización interna (el plano está anclado en la mirada de un personaje). La ocularización interna puede ser primaria o secundaria, según los procedimientos por los que esté explicitada la mirada. La primaria se basa en el uso de planos más o menos ingeniosos, que colocan al espectador en la mirada subjetiva del protagonista o de otro personaje deducible del contexto. Uno de los ejemplos a los que acuden Gaudrauld y Jost (1995) es la carretera que se desdobra en la película *Con la muerte en los talones*, cuando

Kaplan ha ingerido una fuerte cantidad de whisky. Asimismo corresponde a una ocularización interna primaria a la mirada a través de una cerradura, la de los ojos que miran desde unos prismáticos, o la visión desenfocada de alguien que se quita unas gafas graduadas, estos son recursos que colocan al espectador en el centro mismo de la escena. Por su parte, la ocularización interna secundaria se deduciría, por ejemplo, del plano-contra plano.

De estas características –ocularización interna primaria– sería en *El tiempo entre costuras* el plano secuencia con el que arranca el Episodio n.º 2, 00:00:01–00:00:04 la cámara recorre en un *travelling* subjetivo filmando el techo del hospital, como desde una camilla, (se escucha el sonido intradiégetico de las ruedas de la misma, más bien un chirrido); después en post–producción, se desenfoca para que tenga el efecto de borrosa, que es como se desea plasmar la percepción del personaje al despertarse en la camilla, se visualiza la imagen lámpara–ventilador, repetidamente a lo largo del pasillo. La cámara se vuelve hacia Sira quien pregunta semi–despierta “¿dónde estoy?” ...se oyen unas voces. Más adelante vuelve a mirar al techo, de nuevo aparece el plano del ventilador borroso en el techo y dando vueltas con lentitud (00:00:45) –ocularización interna primaria– y enseguida, mediante un corte, se cambia de imagen a la habitación del hospital y comienzan los títulos de crédito del Episodio nº 2.

Otro plano rápido de ocularización interna, también primaria, aunque en este caso no se refiera a la mirada de Sira, fue la observación con una lupa, por parte del comisario, de la fotografía tomada en el Hotel Continental de Tánger del grupo de parejas sentadas alrededor de una mesa entre los que se encuentran Ramiro y Sira .El comisario examina la pulsera–brazalete en el brazo de Sira, con el que abraza a Ramiro y ese plano, desenfocado, ocupa durante un segundo toda la pantalla (Episodio n.º 3, 00:22:60).

Otro autor que clasifica el punto de vista fílmico apoyándose en la diferencia entre perspectiva visual y perspectiva cognitiva del personaje, profundizando más en los diversos matices que puede proporcionar el audiovisual, fue S.

Chatman (1990, p.170), distinguió entre: el *punto de vista perceptivo*, visión desde un punto exacto en el espacio en el que se sitúa la cámara. Lo que llamó “el contorno de la imagen”. Después señaló el *punto de vista conceptual* refiriéndose al universo de creencias, interpretaciones, y opiniones subjetivas que se derivan del significado atribuido a lo que se percibe. Chatman, entra aquí en el universo del sentido. Finalmente, describió el que llamó *punto de vista de interés* como el grado de capacidad motivadora e implicativa del personaje con el objeto percibido.

El punto de vista *perceptivo* indica una percepción concreta, “permite representar el punto de vista óptico de los personajes a través de estructuras y procedimientos que están perfectamente codificados y pueden ser analizados sin dificultad” (Neira, 2003, p. 265).

En la serie televisiva destacaron bastantes planos que representaban la visión perceptiva o literal de la cámara, reforzada por la voz de un personaje, por ejemplo, en el Episodio n.º 1 se dan a conocer mediante dos planos detalle, dos objetos con alto nivel de significado. Se trata del primer plano de una aguja y un hilo en el minuto 00:01:56 y una máquina de escribir 00:23:52.

“RAMIRO: Les presento a la máquina de escribir Olivetti modelo Ico”.

La máquina de escribir, que los lectores de la novela reconocerán como culpable de reventar el destino de Sira, obtiene un primer plano en la pantalla de medio segundo.

Otro ejemplo de plano de punto de vista perceptivo sería, en este mismo Episodio, el plano-contraplano entre Ramiro y Sira en la tienda de las máquinas de escribir. En este caso, plano-contra primer o primerísimo plano de Ramiro en el minuto 00:24:00, Sira contempla embelesada los rasgos de la cara y, especialmente los ojos de este, que se agrandan en pantalla desvelando la seducción que le producen, aunque sus palabras lo desmientan. La escena acompañada por la melodía *Sus pupilas clavadas en las mías*, impulsa este efecto.

En la novela, como es habitual, la descripción es un poco más extensa; pero el recurso al juego de planos compendia fílmicamente las expresiones literarias: “las señales de Ramiro Arribas no cesaron ni un segundo [...] miradas que se hundían como lanzas hasta el fondo de mi ser” (D. p. 27).

A lo largo de la serie se sucedieron numerosos planos de este tipo que incluían panorámicas visuales que, en conjunto, otorgaban buenas imágenes de escenarios y ambientes, y que se examinarán en el capítulo correspondiente.

Es significativo que no se referían únicamente a la percepción por parte del personaje central, sino también a la óptica de otros. Por ejemplo, en el Episodio nº 2, 00:59:11 Jamila mira de arriba abajo con admiración a Rosalinda, vestida con el *Delphos* que les ha llevado toda la tarde confeccionar. También hay otros planos donde la toma va dirigida al espectador, para que éste infiera su significado. Por ejemplo, la panorámica general de Tánger desde el barco en el Episodio nº1, 00:54:21

“RAMIRO: Tánger te presento a Sira, Sira bienvenida a Tánger”

El siguiente punto de vista al que hace referencia Chatman y también Casetti (1994) es el de tipo *cognitivo* o *conceptual*. Con él se refiere al suministro de información que el narrador proporciona, como siempre a través de la imagen, pero más allá de lo puramente físico, es decir, yendo a su significado.

Se podría indicar aquí lo que ya se ha analizado en el capítulo de la narración fílmica, pero abordándolo desde la focalización. El guion eligió la focalización interna desde el Episodio nº 1 al Episodio nº 11 y ordenó el relato mediante una voz *over*, estableciendo como punto de inflexión el plano de la protagonista vestida con las pistolas.

Todo el relato de la historia está narrado desde un punto de vista interno, y en ese sentido, se observa como en la casi totalidad de las secuencias de la serie está presente la protagonista, especialmente en los episodios iniciales (del Episodio nº 1 al Episodio nº 3. Sin embargo, existen escenas en las que Sira está ausente –cuando los policías de Tetuán encuentran las joyas robadas o

Marcus Logan roba los pagarés en un caja fuerte, o en los últimos episodios cuando Marcus Logan y ella se cruzan en el tren pero no se ven—. En la mayor parte de estas secuencias se dan dos dos realidades, una que la protagonista está ausente, pero continúa el hilo invisible de su narración, “un tipo de infracciones puntuales en el punto de vista habituales en el cine [...] el discurso del narrador homodiegético estaría inserto en el de un narrador fílmico impersonal que controla la totalidad del discurso (imágenes, sonidos...)” (Neira Piñeiro, 2003, p. 276) y dos que la mayoría tienen explicación en el orden general de los acontecimientos, como se verá más adelante.

Por ejemplo, aunque tanto en la serie como en la novela Marcus Logan aparece en Lisboa y “el encontronazo es brusco” (D. p. 521), al espectador televisivo se le ha anticipado este hecho fílmicamente en la escena del vagón del tren (Episodio n.º 8, 01:11:13) en el que para finalizar el espacio con un determinado grado de suspense, se ha visto a Sira en un departamento del tren y a Marcus en otro. En el arranque del Episodio n.º 9, se ambientó un bullicioso andén en Lisboa ambos personajes se van cruzando, sin llegar a verse.

El resto de las secuencias, que no cuentan con la presencia de la focalizadora interna, pertenecieron a sucesos introducidos en la serie con respecto a la novela: la aparición de las joyas robadas por Ramiro, la aventura del robo de los pagarés de Peter para que Rosalinda no tenga que marcharse a Calcuta, o los acontecimientos ampliados en Lisboa y en Madrid. En la medida en la que dichas narraciones aumentan la tensión y el suspense, parece perderse la focalización interna, la cual quedaba tan clara en los primeros episodios. Se recobra de nuevo y reaparece la figura de la focalizadora interna mediante el plano final y la voz en off de la narradora, plano que ha sido comentado ya, quien supuestamente ha permanecido rememorando su historia, aunque en algunas escenas –pocas en general– no aparezca.

El tercer tipo de punto de vista descrito por Chatman y recogido por los manuales de narrativa fílmica es el de *interés* o también llamado psicológico. El relato audiovisual es menos apto que el literario para plasmar los procesos

psicológicos “los pensamientos verbalizados resultan muy antinaturales en el cine” (Baiz, 2004, p. 129), pero eso no quiere decir que no existan procedimientos para expresar la interioridad de los personajes tales como:

[...] La cámara subjetiva, el uso del primer plano, la angulación. Los raccords de mirada, los elementos de espacio que reflejan estados de conciencia (objetos, paisajes), el uso del color y la iluminación, la música con valor subjetivo, metáforas visuales, analepsis que expresan recuerdos y ensueños, monólogos evocados y pronunciados, etc (Sánchez Noriega, 2000, p. 58).

Estos procedimientos van siendo aceptados por el espectador, en la medida en que conoce el lenguaje del cine. Algunos de estos recursos ya se han nombrado con anterioridad.

Es preciso destacar que, gracias a las cualidades interpretativas de la actriz y a la realización artística (maquillaje, vestuario, peluquería) la evolución del personaje central queda claramente reflejado a lo largo de los episodios. Dicha evolución, para la que es necesaria un proceso de fingimiento grande, se ha explicado como uno de las principales de la focalización interna en la novela. Además, existen distintos planos que ofrecen una perspectiva del estado psicológico de la protagonista y se diseminan a lo largo de la serie. De ellos se han recogido algunos ejemplos en la Tabla 6.

Tabla 6. Relación de algunos estados psicológicos de Sira y su resolución cinematográfica.

Estado de Sira	Recurso Utilizado	Episodio	Minutado
Desconcierto y debilidad	Interpretación de la actriz	Nº 1	01:24:13- 01:25:00
Pena y desconsuelo	Interpretación de la actriz	Nº 2	00:14:00- 00:14:20
Angustia, porque se ha perdido	Toma de cámara inclinada	Nº 4	1:08:05
Rechazo ante la Ideología fascista	Interpretación de la actriz	Nº 8	00.11.45

Estado de Sira	Recurso Utilizado	Episodio	Minutado
Represión de su amor por Marcus (sueño)	Interpretación de la actriz	Nº 5	00:00:10
Dolor compartido con su madre	Plano cenital	Nº 5	00:09:32- 00:09:45
Miedo porque la siguen	Toma de cámara inclinada	Nº 6	1:21:24-1:24:28
Angustia ante la posible muerte de Marcus	Toma de cámara inclinada	Nº 10	00:05:08

Fuente: Elaboración propia

En la novela, el soliloquio interior es más natural. La protagonista resuelve sus dilemas por ella misma. Sin embargo, la serie ha utilizado el elemento verbal de los diálogos, valiéndose de lo que aconsejan otros personajes (doña Manuela, Candelaria o el mismo Comisario Vázquez). Algunos críticos denominan este recurso como “verbalización de emociones” (García-Abad, 2015, p. 171).

En el caso de Doña Manuela, es posible comparar con claridad cómo se ha resuelto la focalización psicológica en el medio fílmico con respecto al literario. En el apartado anterior, se ha analizado cómo incide en el ánimo de la protagonista la renuncia que conlleva el cumplimiento de su misión, tanto que le conduce a cuestionarse si vale la pena continuar con una vida de permanente estafa. La transposición de semejante estado ocurre en el Episodio nº 8, 00:40:55; la situación ha llegado al límite, Sira triste y cansada se desahoga con su consejera en la serie.

“SIRA: Estoy cansada de todo esto, de engañar a todo el mundo, tener que acatar órdenes...incómodas”.

A continuación, mediante la ejecución de unos elaborados planos (la imagen de Sira, sentada en su tocador, se refleja en dos espejos, uno grande y otro más pequeño y más atrás Doña Manuela se refleja en el grande, sentada en la cama), manifiesta su estado de ánimo:

“SIRA: me he convertido en una mentirosa... tengo miedo...angustia, casi no puedo dormir...y todo para qué [...] lo mejor es dejarlo todo y volver a la normalidad.

Doña Manuela, desde el otro lado del espejo, le interroga, con paciencia.

“DOÑA MANUELA: ¿a qué normalidad te refieres? ¿A la que tenías cuando ibas a casarte con Ignacio?, ¿o cuándo te fuiste a vivir con Ramiro? o ¿cuándo tuviste que rehacer tu vida sola en Tetuán? – (se levanta y, –siempre detrás del espejo– se dirige hacia ella, poniéndole la mano en el hombro.

SIRA: No lo sé...

DOÑA MANUELA: La normalidad, hija, no es más que lo que tú quieras que sea, intentar buscarla en otro sitio no tiene ningún sentido–

SIRA: Gracias– dirigiéndose a ella a través del espejo”. (Episodio n.º 8, 00:41:52). Sin música.

Tras esta recomendación, Sira, que no ha retenido las lágrimas –punto de vista psicológico– asiente con la determinación de acudir a la cena donde va a conocer a Manuel Da Silva, suceso que no tiene lugar en la novela y que ocurre seguidamente. A través de la perspectiva de Doña Manuela, la protagonista salva la crisis que en la novela resuelve con su propia reflexión. Se han utilizado palabras similares: “buscarla en otro sitio no tiene ningún sentido/ “Buscarla en otro sitio o quererla recuperar del ayer no tenía el menor sentido” (D. p. 502). En el guion estas frases figuran condensadas y en boca de otro personaje.

Continuando con la perspectiva interés o psicológica existe en la producción fílmica otra exposición verbal clara, esta vez sin correlativo en la novela. En esta ocasión el personaje que conduce la focalización es Candelaria con el comentario que le hace a Sira en el arranque del Episodio n.º 3, 00:01:47: están comenzando a la vez los títulos de crédito:

“CANDELARIA: ¿Sabes lo que te digo? ¡Que tienes que hacer que tu madre vuelva a sentirse orgullosa de ti!

SIRA: Tiene razón.

CANDELARIA: ¡Nos ha jodío!, ¡pues claro que tengo razón!–

Bastante más adelante (teniendo en cuenta la duración de cada uno de los episodios), en el Episodio n.º 6, 00:36:28, cuando Sira se marcha a Madrid, la escena desarrolla la conmovedora despedida de cada uno de los personajes que deja en Tetuán (Candelaria, Félix. Jamila y su madre), el último abrazo es para su madre quien, cuando Sira ya emprende la marcha, la llama de nuevo para decirle:

“DOLORES: ¡Hija...estoy muy orgullosa de ti!”

La imagen de Sira rompiendo a llorar y abrazándose a su madre por segunda vez, refleja la ansiada reconciliación y el reconocimiento que la hija ha logrado por caminos distintos a los que su madre supuestamente esperaba. La música que acompaña la escena es la emotiva pieza de *Tus pupilas clavadas en las mías*, coincidiendo en los instantes de mayor intensidad (6, 00:04:06) con el abrazo entre madre e hija.

A través de ambas escenas, la focalización interna se despega del personaje principal y se traslada a la perspectiva de otros personajes para ofrecer capacidad de maniobra a los ángulos de visión.

Con respecto a la posición política e ideológica de Sira, audiovisualmente se intenta transmitir, en principio, la misma neutralidad que en la novela. En la serie se ofrece una escena original, inexistente en la novela, en la que una clienta de Doña Manuela va al taller a que le esconda un lienzo de la Virgen (procedente de una Iglesia) (Episodio nº 1, 00:18:36), Sira toma la iniciativa con brío:

“CLIENTA: ¿enrollar a la Virgen?

SIRA: Bueno, eso o que acabe ardiendo, usté verá”

Sin embargo, a medida que avanzan los episodios de la serie, su actitud se va decantando por el rechazo de todo lo que representa la ideología fascista y nazi. Ambas realidades se presentan unificadas en la victoria de la guerra civil por el General Franco. Todo lo nazi se identifica progresivamente con el peligro y su simbología, la mano alzada y la cruz gamada con la falta de libertad. Este estereotipo se visualiza en la fiesta en varias ocasiones: fiesta de gala en Tetuán

del Episodio nº3 o cada vez que se crucen oficiales nazis –simpatizantes con el gobierno español– produciendo la misma sensación de peligro.

A medida que Sira trabaja para el Servicio Británico su rechazo hacia los alemanes con ideología nazi va siendo cada vez mayor, ha conseguido atraer a su taller a Fraü Sterling, quien le habla de las virtudes de los alemanes. Sira se domina, pero necesita ir a desahogarse unos minutos con Doña Manuela (Episodio n.º 8, 00:29:27):

“SIRA: ...Es tan arrogante, vamos es que ¡no sé cómo siendo española se puede ser más nazi que los propios alemanes!

DOÑA MANUELA: relájate, piensa que todo lo haces por un bien mayor “

En el suceso en el que su amiga Paquita se esconde por temor a ser fusilada, dado que perteneció al Partido Comunista y luchó en el frente con el bando perdedor, Sira recurre a diversas personas que puedan ayudarle. No vacila ante el peligro que conlleva la situación, pues se relaciona con amabilidad con clientas afines al régimen (la madre de Ana, la señorita de alta sociedad que celebra de la puesta de largo). Lo único que busca es resolver la penosa posición de su amiga.

Del mismo modo, sus inclinaciones hacia las convicciones de Beatriz Oliveira, en Lisboa, van más dirigidas a ganarse su simpatía que a entrar o no en la denuncia del trato que Franco otorga a los vencidos.

Las apariciones de los soldados alemanes en la serie están caracterizadas por los estereotipos habituales de las películas de género (nazis malos). Herr Weiss, siempre amenazante en su silla de ruedas en Lisboa y posteriormente reclamándole el microfilm a Da Silva en el último Episodio n.º 11, 00:40:00 y 01:01:50.

Se constata una vez más que la serie puede manifestar una determinada focalización con pocas palabras, integrada por los demás elementos audiovisuales, sin embargo, da la impresión de que la psicología y el punto de interés de la focalizadora interna se describe con más profundidad en la novela

que audiovisualmente. No tanto porque fílmicamente no se reproduzcan, sino porque, en la serie, quedan desdibujados en favor de la acción.

Donde se observa esto con mayor claridad es en el desenlace. Al final de la novela las piezas encajan con naturalidad, produciendo el efecto de que, en la esforzada búsqueda de identidad por parte de Sira, es ella quien ata los cabos de los logros que ha conseguido.

La lucha interna del personaje principal y la hondura de sus desengaños se describen con más profundidad en el texto literario, la diferencia de perspectiva en los episodios audiovisuales se salva provocando situaciones emotivas y melodramáticas, en ocasiones, compartidas con el resto de los personajes.

5.4. Temporalización en la novela.

Según se ha podido apreciar en lo analizado hasta ahora, el discurso narrativo dispone particularmente del tiempo para encontrar una forma de relatar la historia de un modo propio.

Tanto en la novela como en la serie se opera con diversos recursos temporales; en la novela se baraja el uso de los tiempos verbales y puede decirse que, mediante la palabra, es más fácil transmitir un contenido temporal. Pero también la versión fílmica recurre a sus métodos para mantener el ritmo narrativo. Para lograrlo es de gran importancia el oportuno dominio del tiempo. Por ello, los estructuralistas incluyeron este elemento en el discurso narrativo.

“La novela va íntimamente ligada a la temporalidad, tanto que la administración del tiempo es el eje de la narrativa” (Pozuelo Yvancos, 2003, p.260).

La teoría literaria distinguió entre tiempo de la historia: duración lógica de los supuestos sucesos de la narración y tiempo del discurso, el ahora narrativo del momento presente que constituyen las narraciones. “Todo discurso organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia (que sucede en un orden lógico causal y tiene un ritmo de desarrollo) y crea una nueva dimensión temporal (Pozuelo Yvancos, 2003, p. 260).

Esta nueva dimensión temporal es denominada, por la mayoría de los críticos, temporalización discursiva, que es el tiempo intrínseco de la novela, resultado de la representación narrativa del tiempo de la historia –el tiempo real de los acontecimientos narrados– (Villanueva, 1989).

Genette en *Figuras III* se centra en las relaciones entre el tiempo de la historia y el del relato (discurso), examina desde este ángulo *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Genette establece, en esta obra, tres conexiones de orden temporal, que, en la actualidad, se han convertido en elementos imprescindibles para el análisis temporal del discurso: las alteraciones en el orden, la duración (o velocidad) y la frecuencia (Genette, 1989, pp. 89-131, 144-163, y 172-208).

El orden, la duración y la frecuencia van a ser las categorías de tiempo que se examinarán en este trabajo, primero de un modo general para después ver cómo se plasman en el discurso narrativo de la novela y en audiovisual.

Según Genette, en primer lugar, el tiempo del discurso produce alteraciones de orden con respecto al de la historia, y esto constituye las rupturas temporales del relato o anacronías. Con dichas rupturas el narrador quiere enfatizar determinados acontecimientos, unas veces puede ser generar suspense, otras crear simplemente un efecto estético en general como muestra de “su capacidad de someter la fluencia cronológica –lineal, graduada y progresiva– de la historia a una serie de alteraciones anticipativas (prolepsis o *flashforward*) o regresivas (analepsis o *flashback*) en la organización discursiva”. (Vallés Calatrava, 2008, p. 204).

Con las anacronías tienen relación dos conceptos, la *amplitud*: o segmento temporal que dura cada anacronía y el *alcance*: que es la distancia temporal a que es proyectada cada anacronía con respecto al momento de la historia en que se encuentra la narración.

Las anacronías o rupturas temporales, que siempre tienen una finalidad narrativa concreta, deben colaborar con la intensidad y fluidez del relato, colaborando con su amenidad. Por lo tanto, el autor ha de medir la amplitud adecuada (dónde comienza y dónde finaliza) de cada una de las anacronías que emplea, así como su oportuno alcance.

Al analizar el orden del discurso en la novela *El tiempo entre costuras*, la autora –siempre a través de su narradora– emplea una ruptura temporal en el modo de iniciar varios de los capítulos. Se trata de una anticipación o prolepsis que otorga originalidad al relato y contribuye al suspense. Consiste en comenzar el capítulo con un indicio previo al discurso lineal que, en principio, está fuera de contexto. La narradora suele dedicarle un párrafo o dos o en algún caso más. A medida que el relato avanza, desvela por qué ha llegado hasta allí.

A continuación, se enumeran los capítulos de la novela en los que la novelista utiliza este recurso temporal (encabezados con números, como se vio en el apartado dedicado a la paratextualidad –cfr.2, 2–) estos capítulos son los siguientes:

Capítulo 1: comienza con:

“Una máquina de escribir reventó mi destino. Fue una Hispano-Olivetti y de ella me separó durante semanas el cristal de un escaparate. Visto desde hoy, desde el parapeto de los años transcurridos, cuesta creer que un simple objeto mecánico pudiera tener el potencial suficiente como para quebrar el rumbo de una vida y dinamitar en cuatro días los planes trazados para sostenerla. Así fue, sin embargo, y nada pude hacer para impedirlo” (D. p. 13).

Se enlaza con “no eran grandes proyectos los que yo atesoraba por entonces” (D. p.13). Y a continuación comienza el relato de sus primeros años, infancia y juventud en Madrid. El inicio, como se ve, no ha sido lineal.

Capítulo 2: “–No voy a casarme con Ignacio, madre–” (D. p. 23). Retoma la narración del suceso más adelante, en la página siguiente “La casa Hispano-Olivetti tenía dos grandes escaparates...” (D. p. 24). Ha comenzado el capítulo con ese mensaje dirigido a su madre, que anticipa su decisión y la resolución de lo que acontece, después reconduce la acción hacia atrás para relatar qué sucesos le han llevado a tomar tan drástica decisión.

Capítulo 5: “Dejamos Madrid a primeros de Marzo de 1936”...retrocede después en la narración para contar el porqué de esa inesperada salida de la capital “Salí una mañana a comprar una medias y al regresar encontré la casa revuelta y a Ramiro rodeado de maletas y baúles”. (D. p. 62).

Capítulo 18: “–El creador del modelo querida ignorante mía, es Mariano Fortuny y Madrazo– [...] Hablaba Félix tumbado en el sofá mientras en sus manos mantenía la revista [...] Acababa de relatarle todos los acontecimientos de las últimas horas, empezando por... (D. p. 218). En este capítulo la narradora va contado de delante hacia atrás.

Capítulo 38: “Entré en el hotel Palace un mediodía de mediados de septiembre” (D. p. 387) enlaza con “en los días previos a mi marcha” (D. p. 388). Primero cuenta su entrada en el Palace, una entrada visualmente triunfal. Se trata de una anticipación. Después se remonta a Tánger, a sus conversaciones con el Agregado Naval, quien le ha facilitado las instrucciones necesarias para convertirse en una espía.

Capítulo 44: “Varios centenares de seres bien comidos y mejor vestidos recibieron el año 1941 en el salón real del Casino de Madrid al son de una orquesta cubana. Entre ellos, como una más estuve yo” (D. p. 469), enlaza con “la reunión mantenida con Hillgarth dos meses atrás” (D. p. 470). Otra clara anticipación temporal.

Capítulo 49: “El Lusitania Express me dejó en la estación de Santa Apolonia una mañana de mediados de mayo” (D. p. 500). Vuelve atrás para narrar la situación que le ha llevado allí y retoma la narración del tren en la hoja siguiente, “Descendí al andén con un vestido de gasa estampado” (D. p. 502).

Capítulo 59: “¿Cuánto quiere por llevarme a Lisboa? El hombre miró a un lado y a otro para asegurarse de que nadie nos observaba. Después se quitó la gorra y se rascó la cabeza con furia. Diez escudos –dijo sin sacarse la colilla de la boca. Le tendí un escudo de veinte. Vamos” (D. p. 555). Deja el relato y comienza a describir cómo se las arregla para escaparse del hotel en plena noche sin ser vista por el chofer de Da Silva, y enlaza con “... y entonces le abordé” (D. p. 556).

Capítulo 62: “Vagón de Gran Clase compartimiento número ocho”. (D. p. 579). Vuelve hacia atrás con “Había pasado la mayor parte del día en mi habitación preparando el regreso” (D. p. 580).

Mediante este recurso se evita un relato excesivamente lineal y se refuerza la intriga, ya que resulta una forma de generar expectativas en el lector.

La segunda alteración del tiempo narrativo a la que hace referencia Genette es la duración (1989, p. 150). Las alteraciones que establece esta categoría –a la que más adelante en 1993 prefiere llamar velocidad– se refieren a las

dimensiones cuantitativas del tiempo de la historia y del relato. El tiempo del discurso rige la presencia de elipsis (omisiones de tiempo de la historia), pausas (detenciones temporales descriptivas o también digresiones reflexivas), sumarios (resúmenes narrativos) y escenas (sincronías temporales, normalmente representaciones dramáticas o dialogadas con efectos miméticos; según se elimine, detenga, condense o coincida respectivamente el tiempo del relato con el de la historia). Genette incluye además el concepto de isocronía: (igualdad entre la duración temporal de la historia y el argumento), para concluir que la plena isocronía es prácticamente imposible.

Con respecto a la duración en *El tiempo entre costuras*, el ritmo del relato exige determinadas elipsis. En la novela, el capítulo I contiene las elipsis que abarcan más tiempo. En él, la narradora resuelve sus primeros veinticuatro años: “Había nacido en el verano de 1911” (D. p. 14)...”a los doce años” (D. p. 14). “A los dieciséis aprendí a distinguir...” (D. p. 17). “Cumplí los dieciocho, los diecinueve” (D. p. 17) “Cumplí los veinte, vino la República y conocí a Ignacio” (D. p. 17).”El mismo párroco que veinticuatro años atrás” (D. p. 20).

En estos intervalos de tiempo se incluyen alusiones al contexto social e histórico, ”mis días transcurrían sin tensión en esos dos mundos, casi ajena a la incongruencia que entre ambos existía” (D. p. 15) a la República, a las convulsiones sociales y a los problemas políticos que suscitaba.

El resto de los capítulos se narran a lo largo de una etapa temporal determinada –entre los años 1936 y 1941–. Las referencias al tiempo son continuas, para contribuir a la impresión de “memorias” de la protagonista durante los años en que tiene lugar la acción. A veces; cierta falta de exactitud en las alusiones temporales refuerza ese efecto memorístico: “El comisario Vázquez regresó la tarde siguiente a las siete, tal vez a las ocho, cuando el calor era ya menos intenso y la luz más tamizada” (D. p. 89). “Para ello aún tuvimos que esperar unas cuantas semanas, seis o siete” (D. p. 367).

Son habituales las elipsis minúsculas que tienen lugar “cuando se elimina una pequeña parte de una acción concreta” (Canet, 2010, p. 247) con el fin de que

el relato avance, con una duración de días, semanas o meses. “A diario llegaban noticias de Madrid” (D. p. 65) “Hubo un tiempo, el que duró la primavera, más o menos” (D. p. 67).

También existen enunciados que resumen grandes saltos en el tiempo “Pasaban los meses como en una noria” (D. p. 17) “Pasaban los años, pasaba la vida” (D. p. 17). A la autora le interesa situarse con rapidez en el año 1934.

“Parecía que varios siglos me separaban de aquel otro mundo y sin embargo sólo habían pasado cuatro años. Cuatro años, como cuatro eternidades. Dónde estaba aquella Sira a la que una muchachita mora cortó el pelo con las tijeras de coser en la cocina de la pensión de La Luneta, dónde quedaron las poses que tanto ensayé en el espejo resquebrajado de mi patrona. Se perderían entre los pliegues del tiempo” (D. p. 422).

En la Tercera Parte, 35, existe una pausa narrativa, la autora dedica ese Capítulo a describir la figura de Sir Samuel Hoare y su relación con Juan Luis Beigbeder, sin dejar de prestar la voz a la narradora “De todo esto no me enteré yo porque lo viviera sino porque Rosalinda, a lo largo de todos aquellos meses, me mantuvo informada a través de una cadena de extensas cartas que yo recibía como agua de mayo” (D. p. 367).

La narradora, no obstante, acompaña generalmente sus acciones enmarcadas en una localización espaciotemporal “Entré en el hotel Palace un mediodía de mediados de septiembre” (D. p. 387), “A mediados de enero me reuní con él” (D. p. 483).

En otras ocasiones, el tiempo se utiliza para establecer un contacto minucioso con la realidad, un tipo de referencia que es también un procedimiento para fomentar la intriga y el ritmo de la acción.

“A las siete y cuarto seguía envuelta en la toalla con los brazos estirados [...]. A las siete y veinte Félix terminó de repasarme las cejas con los pulgares. A y veinticinco me colocó Remedios [...] y apenas unos segundos después...” (D. p. 307).

“Siete y diez, siete y cuarto, siete y veinte. Y la fiesta seguía sin empezar. A las siete y media me acerqué a la barra y pregunté por Dean” (D. p. 369).

Con respecto a la frecuencia, se trata de una categoría mediante la cual se designa un fenómeno temporal de carácter iterativo, es decir, con qué frecuencia se repiten en la narración hechos ocurridos en la historia y viceversa (Genette, 1989, p. 172).

En la novela no se destaca ninguna repetición con la que sea posible aludir de modo directo a la frecuencia. Pero se dan en el relato una serie de paralelismos interesantes, por ejemplo, dos viajes a Tánger en el “Dodge” descapotable de Rosalinda, relatados uno en un tiempo expandido (D. p. 244) y otro en un tiempo condensado (D. p. 270). En tiempo expandido porque se relata en las páginas del libro, y en condensado porque únicamente se nombra, se elide el trayecto: las dos amigas se encuentran en Tánger visitando al cónsul inglés, amigo de Rosalinda. Es lógico, por lo tanto, que en el guion de la serie los sucesos ocurridos en Tánger se hayan consensado en un solo viaje.

Otro paralelismo es el de los talleres de costura: el primer taller de doña Manuela en la Calle Zurbano en Madrid, el segundo, montado por Sira y Candelaria en Tetuán, y el tercero, en la Calle Núñez de Balboa de nuevo en Madrid, instalado por Rosalinda. Progresivamente cada taller es más grande y está mejor dotado, pero cada uno está inspirado en el anterior.

Estas categorías de temporalización (orden duración y frecuencia) se emplean, con diversos matices, como base en cualquier análisis de la perspectiva temporal en una novela y más aún, si se contempla que, en la novela contemporánea, el papel del tiempo ha sido determinante para su renovación, tal como lo han considerado la mayor parte de los críticos (Pouillon, Ricoeur, Genette, Mendilow, Müller, Onimus, Villanueva, Weinrich, etc.).

La narración en *El tiempo entre costuras* mantiene un ritmo temporal adecuado, la pausa histórico-descriptiva a la que la autora dedica el capítulo 35 (D. pp. 361-367) rompe con esa fluidez e introduce una digresión de tipo

histórico, pero por lo demás, la acción discurre ágilmente atravesando unas coordenadas espaciotemporales concretas. El tratamiento de la temporalidad, por parte de la autora, es clave para el desarrollo de la novela y su posterior éxito.

5.5. Recursos audiovisuales de la temporalidad

El lenguaje de la imagen tiene la capacidad de representar en los escenarios situaciones pasadas, y también tiene la virtud de anticipar situaciones futuras. Sin embargo, el discurso propio de la imagen no puede remediar que la vivencia de unos y otro sea en presente. Así, es posible afirmar que el tiempo del discurso de la imagen es el presente, mientras que el tiempo de la historia puede ser un tiempo de pasado o un tiempo de futuro. Para solucionar el principio de simultaneidad o linealidad del discurso, la imagen puede transgredirlo suministrando una cantidad variable de informaciones simultáneas (García Jiménez, 2003).

Frente al lenguaje verbal, que dispone de diversos mecanismos para expresar las marcas que indican temporalidad (los tiempos verbales, adverbios, conjunciones temporales etc.), el lenguaje audiovisual fue desarrollando los recursos necesarios para mostrar el paso del tiempo (Neira, 2003).

Así ocurrió a lo largo de los Episodios de *El tiempo entre costuras*. La primera de las rupturas del orden temporal en la serie fue su comienzo *in media res* con respecto a la historia que se pretendía narrar. En esto se diferenció de la novela cuyo relato se inicia de principio a fin, desde una posición ulterior por parte de la narradora.

El plano inicial de la serie fue el de una visión panorámica de Tetuán de día y el letrero, que se indicó (TETUÁN, OCTUBRE 1936). Dicho plano dura un segundo, acompañado por una parte de la pieza musical *Conspiración británica*, que indica suspense y un estado de tensión narrativa. Se asiste después a un conjunto de planos espaciotemporales: la ciudad de día y de noche, hasta llegar a la situación en que una mujer empieza a colocar pistolas, atadas con trozos de sábana, sobre el cuerpo de otra.

Mediante una elipsis la figura aparece ya revestida con pistolas en el centro de la pantalla; se escucha su voz en off y la cámara se va acercando con un zoom desde un plano figura hacia un primer plano. “Me llamo Sira Quiroga [...]”

Desde ahí en un *flashback* la imagen se traslada al pasado:

“En mi caso todo comenzó con algo tan pequeño como aprender a enhebrar una aguja.”

Aparecen las letras de crédito del Episodio n.º 1 y más adelante las letras correspondientes a la coordenada espaciotemporal MADRID, MARZO 1922. La música cambia a la pieza *Madrid 1922*, con efectos más alegres y coloristas; este es el único tema musical de la BSO que comienza en modo mayor. Como se sabe, la música escrita en modo mayor suele evocar sentimientos de alegría, mientras que la escrita en modo menor provoca la sensación de melancolía, tristeza o tensión⁶⁰.

“Una vez situados en el pasado a través de una analepsis, éste se convierte en ahora narrativo y es la base para nuevas relaciones temporales” (García García, 2003, p. 118). La amplitud de este *flashback* tiene una duración de episodio y medio, hasta el Episodio N.º 2, 00:59:00. La acción llega de nuevo al punto en el que la protagonista se ve en la necesidad de atarse un número determinado de pistolas al cuerpo, para ir a venderlas, cubierta con un jaique de mora, a la estación del tren Tetuán.

Para esta escena, la mayoría de los planos seleccionados coinciden con los de la escena del punto de arranque que se acaba de señalar; la música que acompaña el discurso audiovisual en esta ocasión es una parte de la pieza *Marruecos*, que favorece el suspense y está integrada en los sucesos por los que están atravesando los personajes en los últimos meses en África, por lo tanto, encaja más con el conjunto del discurso. Otra diferencia con los planos iniciales de la serie es que las dos mujeres hablan entre sí para facilitarse la acción que están realizando. Al terminar de enlazar las pistolas, el *zoom* de la cámara se mueve en sentido contrario al de las tomas de inicio, correspondientes al Episodio n.º 1 e inicio de la serie: la cámara va del primer plano al plano entero

60 Para comprender el efecto de los modos mayor y menor sobre el carácter expresivo de un fragmento musical puede verse <https://www.YouTube.com/watch?v=s7jazkjkVUM>

de la protagonista que muestra un elemento visual completo y parte del entorno visual que le acompaña. Seguidamente, los acontecimientos siguen su curso con agilidad, –el espectador puede recordar que la acción de la serie se inició ahí– pero ahora, la protagonista se pone rápidamente el jaique y le corresponde actuar con premura enfrentándose, con valentía, a la aventura de cruzar la ciudad de Tetuán por la noche.

El resto de los recursos temporales que afectaron al orden del relato son más breves. Son los correspondientes al *flashback* y *flashforward* que se han detallado en el análisis de la voz en *off*.

Con respecto a la duración, a lo largo de los episodios de la serie, existieron abundantes casos de elipsis narrativa. Por ejemplo:

En la novela se han descrito los cambios principales que sufrió la moda desde que Sira comenzó a trabajar en el taller hasta que se hizo adulta y con ese objeto se introduce el crecimiento de Sira y su paso de la adolescencia a la juventud:

“A los dieciséis aprendí a distinguir las telas, a los diecisiete, a apreciar sus calidades y calibrar su potencial [...]. Pasaban los meses como en una noria: los otoños [...] las primaveras [...]. Cumplí los dieciocho, los diecinueve. [...] Pasaban los años, pasaba la vida. Cambiaba también la moda y a su dictado se acomodaba el quehacer del taller [...] Cumplí los veinte, vino la República, conocí a Ignacio.” (D. p. 17).

La elipsis de la imagen resultó más tajante que la literaria, se recoge en el Episodio nº1, 00:06:66. Mediante un plano encadenado dentro del plano por movimiento de cámara, se ve como Sira-niña está sentada cosiendo en el taller con 12 años y se convierte en Sira con 20 años, en el mismo lugar y en la misma posición; la imagen está acompañada por la pieza musical *Madrid 1922* en un momento de apogeo melódico. El espectador, aunque ha conocido a la protagonista en el punto de arranque narrativo, no deja de percibir este plano sorpresa que revela el paso del tiempo en un original encadenado.

Los recursos audiovisuales que indicaron el paso del tiempo fueron variados. En el apartado dedicado a la banda sonora, se aludió a la forma de los letreros en cuanto a su contenido temporal. A continuación, se señala el resto de los letreros que aparecen en los demás episodios:

Hasta el Episodio n.^º 3 no aparecieron más letreros, en este, las imágenes arrancaron con la fachada del edificio del nuevo taller de Sira y un letrero a la izquierda de la pantalla, en la parte inferior: **TETUÁN, ENERO 1937** (00:00:02). Indica que ha pasado la primera Navidad, y el taller que han montado Sira y Candelaria está terminado y dispuesto para la clientela.

Episodio n.^º 4: Arranca el episodio con el letrero **TETUÁN, JUNIO 1937**, y de fondo un plano panorámico de Tetuán de día, distinto al del inicio. La toma es más cercana, se distinguen las murallas y no se ve el cielo. El letrero permite comprobar que los sucesos del episodio anterior han durado seis meses, tiempo en el que Sira ha logrado situarse como modista en la ciudad.

Episodio n.^º 5: La escena de arranque se constituyó por los planos de un sueño erótico de Sira con Marcus y, seguidamente, de nuevo un fotograma de Tetuán de día parecido al del inicio de la serie, pero no idéntico. Se lee **TETUÁN, AGOSTO 1937** en la parte superior izquierda de la pantalla, durante los minutos previos a los títulos de crédito (00:00:59). En esta etapa transcurrieron las aventuras de Sira junto a Marcus y Rosalinda, en un verano en Marruecos lleno de luz y abierto a expectativas de relaciones estables.

Episodio n.^º 6: El primer letrero cambió de formato, para señalar un hecho histórico. En la parte inferior de la pantalla aparece en letras blancas en **1º de ABRIL de 1939**, fecha del final de la guerra civil. Sira aparece en imagen con el pañuelo sobre los hombros que le regaló Marcos y lo toca, como ausente, entran Félix y Jamila precipitadamente para poner la radio en la que se anuncia el final de la guerra.

El segundo letrero se ve en la mitad del episodio, cuando Sira se despide de Tetuán, mediante un plano de transición –ya se han visto varios en la serie– el

mismo coche con en el que sale de Tetuán entra en Madrid y se ve el letrero, **MADRID, SEPTIEMBRE 1940**. Comienza una nueva etapa para la protagonista.

Episodio n.^º 8: **MADRID, DICIEMBRE 1940** (Arranque del Episodio). En la escena, Sira caminando por una calle principal, niños mirando una pastelería, una castañera, la música extradiégetica es el *Adeste Fideles* y, a menos volumen la intradiegética, el motor de un coche que pasa, la gente hablando).

Episodio n.^º 9: Arranca con la llegada del Lusitania Express, procedente de Madrid en el que viajan Sira y Marcus, aunque no se ven. Centrado, en la parte inferior de la pantalla, aparece el letrero que indica dónde está situada la acción, en **LISBOA, ENERO, 1941** cuando se atisba la ventanilla de Sira y esta se pone de pie. Se oye la melodía de la BSO *Amor entre guerras* y en un segundo plano, la correspondiente al sonido ambiente de una estación (00.00.21).

Episodio n.^º 11: en el último episodio, y para mantener la coherencia con los demás, vuelve a aparecer el letrero de localización cuando Sira y Marcus llegan a Madrid en coche huyendo de los hombres de Da Silva (00:21:24), **MADRID, FEBRERO, 1941**. El último letrero de este episodio es la palabra **FIN** en el centro de la pantalla durante el paseo de Sira por la playa, las letras en blanco y la imagen de la protagonista y el mar a lo lejos..

A través de las fechas de todos estos letreros ha transcurrido el tiempo real en el que tiene lugar la acción y se integra la evolución de Sira

Otro recurso temporal utilizado por el montaje, propio del cine clásico, y considerado un procedimiento habitual de la secuencia anacrónica es el uso de transiciones en fundidos encadenados. Consiste en la sustitución de un plano por otro mediante la sobreimpresión momentánea de una imagen sobre la precedente, la cual va desapareciendo. Esta técnica busca producir también un efecto estético⁶¹.

61 En la transición de fundido encadenado: Signo y metáfora de la fusión de los dos momentos temporales que intervienen en el discurso narrativo sin solución de continuidad: un plano contiene el presente del discurso vinculado al *now* de la historia; el otro con el que se funde, contiene el presente lingüístico de la imagen (representación) como sustancia de un discurso que tiene por referente y por contenido una historia pasada o futura (García Giménez 1994, p. 394)

La mayoría de las ocasiones en las que se recurrió a los fundidos encadenados fue cuando se precisó reflejar la evolución que sufre la protagonista, en clara alusión al metafórico título de *El tiempo entre costuras*.

En el Episodio n.º 2, 00:34:20, al dedicar las primeras puntadas a la ropa de Candelaria en su pensión, seguida de los planos en los que cose vestidos para las “cotorras” habitantes de la misma a las que ha tomado medidas previamente (sin poder contener la risa), También en el mismo capítulo n.º 2, 00:38:23-00:38:50 se presentan una serie de transiciones de este tipo. Los fundidos con función temporal se emplearon en distintos episodios, hasta que Sira se consagra como modista de moda en alta sociedad de Madrid.

En el Episodio n.º 3, en el que Sira, con la ayuda inestimable de Candelaria, ha montado el taller de costura en Tetuán; durante unos días ha de esperar a que lleguen clientas. A partir del 00:11:42 se suceden un conjunto de planos encadenados y un *time-lapse* en el 00:12:26 del salón principal por el que pasa un día (amanece y se oscurece). Sira aparece en escena con distintos vestidos y en distintas posiciones, haciendo tiempo, mientras llegan las anheladas clientas. Son un conjunto de planos, sin palabras, y cargados de connotación: espera, suspense, impaciencia.

Este conjunto de tomas podría considerarse, además, un sumario⁶² o montaje especial, como un *collage* narrativo.

En este caso, el eje temático que unifica al sumario es la inquieta espera de Sira a las clientas para el taller en el que han invertido, Candelaria y ella, todo el dinero obtenido de la venta de las pistolas. El montaje mantiene su propia unidad, mediante el tipo de planos. La historia está sintetizada en poco discurso: solo se visualiza una imagen al día, y el paso del tiempo se consigue con el cambio de traje o la llegada de la noche, no hay diálogos, ni acción. Los diferentes bloques que forman este sumario o *collage* tendrían poco sentido por sí mismos, ya que un único plano de Sira esperando tendría escasa funcionalidad. El procedimiento

62 El sumario: conjunto de elipsis que consiste en realizar una parte de la historia a través de una serie de fragmentos de corta duración. También se le denomina secuencia de montaje o collage. Resume un periodo temporal donde se relacionan una serie de sucesos relacionados entre sí (Canet, 2010, p. 256).

de transición se realiza unas veces mediante barridos, otras veces mediante rápidos cortes y, en ocasiones, encadenados. Así se comprueba qué ocurre en la transición de los planos que pertenecen a esta secuencia.

La música que se utiliza a lo largo de todo el breve montaje temporal pertenece a la misma pieza musical. Se trata de un elemento unificador más. En el 00:11:42 se retoman los primeros compases de *Una máquina de escribir*, que en realidad está constituido por una variación del *Tema de Sira*, sin arpegios. El piano, sonando junto a esas imágenes, corrobora la idea de impaciencia y tensión, suavizada cuando se añade la flauta. En el 00:15:00, llega la primera clienta y es cuando musicalmente comienza a escucharse el tema de *L'atelier* y la situación ha cambiado por completo.

La secuencia, ampliamente justificada por la trama, es breve. Muestra, además de la impaciencia de Sira (y Jamila) porque aparezcan clientas en su nuevo taller, a Sira probando si el timbre funciona, la primera aparición de Félix con su madre por la escalera y el tipo de relación que mantiene con ella. Su duración total es de 1 minuto y 10 segundos.

En el Episodio n.º 4, 00:48:47: tiene lugar otra serie de planos temporales similares, también dotados de frescura y agilidad fotográfica, correspondientes a otra secuencia formada por encadenados. Félix anima a Sira a asistir a la fiesta en homenaje a Serrano Suñer. Como siempre y –a petición de ella– la va instruyendo sobre los personajes principales de Tetuán, a cuyas esposas Sira diseña y cose los vestidos de noche. Se encadenan las imágenes de Sira cortando la seda, cosiendo o midiendo, mientras escucha a Félix, quien expone su clase, su voz casi apagada por la música (en este caso el inicio de *Nas Ruas de Lisboa*). Su amigo le ayuda a colgar los vestidos en un perchero en el que los trajes van en aumento. De nuevo un *time-lapse* en el minuto 00:49:50, con el perchero de los vestidos entre la noche y el día y un conjunto de planos encadenados de Jamila y Sira entregando en cajas grandes con un lazo, las respectivas confecciones a las distinguidas clientas que van apareciendo, hasta que únicamente queda en el perchero el que ha de ponerse ella, inacabado.

La música unifica la secuencia, hasta fundirse también en varios planos encadenados con el rítmico sonido de la máquina de coser a toda velocidad.

Episodio n.º 3, (de 00:24:05 a 00:25:20). También en este Episodio es posible señalar otra secuencia con un tipo de planos en los que se reduce el tiempo mediante imágenes. La finalidad de la secuencia es exponer cómo el taller de Sira adquiere prestigio y acuden a él cada vez más clientas. En este caso se trata de un recurso simbólico y se resume el tiempo de la historia a través de un discurso abreviado. La transición de los planos es original, está compuesta por barridos de imagen que van avanzando de izquierda a derecha. Muestra a Sira en tres ocasiones, de nuevo vestida de forma distinta, con tres clientas, también distintas: a una le recoge el bajo de un vestido de noche, a las otras dos les toma medidas, y un plano en el que hace la prueba sobre un maniquí al que le prende alfileres. Seguidamente, otra imagen está constituida por un primer plano de la máquina de coser funcionando a máxima velocidad, se encadena con otro de su pie, calzado en una sandalia y pedaleando en la máquina de coser. Los planos finales los conforman un plano cenital de Sira extendiendo una tela de seda verde encima de la mesa, y otro encadenado superpuesto de su figura, en la misma posición, colocando patrones de papel antes de cortar la tela.. Todo el conjunto está acompañado por una misma temática musical extradiégetico, *El tema de Sira*, que infunde un aire de satisfacción y de trabajo realizado con afán.

El hecho de que en el mismo episodio se repita este mismo tipo de secuencia temporal le otorgó unidad al episodio. El trabajo de Sira tiene ese distintivo en la serie, por lo que este montaje temporal propicia una función descriptiva relativa a un trabajo realizado con intensidad, a lo largo de los días. En la novela se relata “la actividad en aquellos días fue constante: el número creciente de clientas hacia las horas de trabajo interminables, pero logré calcular el ritmo con sensatez, así sin descanso hasta la madrugada y fui capaz de ir teniendo cada prenda lista en su plazo correspondiente” (D. p. 209).

En el Episodio n.º 6, 01:01:18 se ofreció otro conjunto de planos de este tipo (fundidos encadenados) en los que Sira enseña a coser a sus dos aprendizas:

ambas trabajan con ella porque dominan el alemán. El lugar escogido es el taller madrileño de Núñez de Balboa y viene a cumplir una misma función temporal condensada. La voz de la modista se va apagando ante el sonido musical intenso de la pieza *Entre costuras*. Los recursos audiovisuales no pasan de ser, el fuera de foco de las aprendices, el zoom y el cambio de posición de los personajes y Sira que, a diferencia de las secuencias nombradas anteriormente, aparece con una chaqueta por los hombros en un plano posterior, ya en penumbra; todo indica que ha dedicado “tiempo” a enseñar a coser a sus chicas. La música sobresale en el ambiente y la secuencia con un primer plano de la tarjeta de invitación a un pase de modelos que ha organizado la modista marroquí para atraer nuevas clientas. Este suceso no aparece en la novela.

Las secuencias temporales que se han analizado se caracterizan también por indicar un tiempo condensado. Lo que determina este tipo de tiempo es la relación del discurso con la historia.

Los fundidos encadenados que se utilizaron en la serie produjeron el efecto temporal que le son propios, pero al emplearlos únicamente para recrear una determinada atmósfera espacial, la de los talleres de costura, potenció su efecto estético ya que su referente fueron la modista, las telas y los vestidos. La selección de un mismo tema para los encadenados, además de como recurso temporal, colaboró con el equilibrio artístico en el conjunto de la serie.

El tiempo condensado es el habitual de la duración en este tipo de secuencias, rasgo que le otorga un ritmo fluido al discurso televisivo y supone haber seleccionado los distintos planos, hasta llegar a lograr una edición lo suficientemente elaborada, que confiere personalidad y calidad artística al montaje audiovisual. En general, el ritmo de la serie es dinámico aunque no trepidante. Se caracteriza por introducir acción en poco tiempo, a veces mediante planos cada vez más breves que provocan suspense y dramatismo; combinados con secuencias temporales, como las que se han comentado, para indicar el paso del tiempo de una forma audiovisual.

En definitiva, la serie fluye a buen ritmo, el suficiente para crear en el espectador la necesaria dosis de intriga y mantenerlo pendiente de los sucesos del siguiente episodio.

CAPÍTULO 6. REESCRITURA EN EL NIVEL DE LA HISTORIA

El contenido de este capítulo se centra en el análisis de los elementos que, tanto en la novela como en la serie televisiva, corresponden directamente a la historia de *El tiempo entre costuras* según la estructura metodológica seguida en el presente trabajo y que permite distinguir entre los dos niveles narrativos principales (historia y discurso).

Como se vio en la introducción al discurso narrativo en el Capítulo 5, hasta llegar a fijar los conceptos narratológicos de historia y discurso, que en general, se siguen utilizando para el análisis de la narrativa, la trayectoria ha sido larga.

Aristóteles puso las bases en la Poética y en la Retórica, con conceptos como los de mímesis o diégesis. En una amplia cadena de reflexión sobre la *narratio* a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, mediante el estudio de las diversas Poéticas, estos conceptos se mantuvieron. Pero es en el S.XX cuando las corrientes de Teoría Literaria, que se han nombrado ya en este trabajo, han estudiado a fondo las distintas perspectivas de análisis de la narración. Para el Formalismo Ruso, la narración adquiere especial relevancia.

El formalismo ruso se consolida como escuela teórico-literaria en los años 20 pero sus aportaciones tardan en conocerse en Europa, hasta los años 60 y gracias a la obra de Victor Erlich, el formalismo ruso de 1986 y de la recopilación y traducción que hizo Tzvetan Todorov de algunos de estos estudios en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, 1970 (Molina Fernández, 2006, p. 40).

Propp con su *Morfología del cuento*, Tomachevski, Tinianov, Solvski y Eichenbaun se consideran un referente para los narratólogos. Estos autores inauguraron un modelo de análisis inmanente del texto, ajeno a todo lo que no figurara en el texto mismo y rechazando, por tanto, todo aspecto biográfico que pudiera entreverse tras la palabra artística. A ellos les importaba por encima de todo, la forma, la literariedad misma.

Estas ideas son afines al estructuralismo que, en su rama francesa, busca configurar una “gramática del relato”, un modelo teórico y práctico, con validez general: autores de la narratología como Greimás, Bremond, Barthes, Todorov y

Genette realizan sus propuestas teóricas aplicándolas en obras literarias como *El Decameron*, *Las amistades peligrosas*, *En busca del tiempo perdido*, el *noveau roman*, etc. en las que examinarán los conceptos sobre narrativa que plantean. Sin embargo,

Hoy en día muchos han sido criticados porque su excesivo apego al texto y su estructura impediría ver la complejidad de ese fenómeno comunicativo que es la literatura, pero lo cierto es que abrieron una brecha en las investigaciones sobre la narrativa (Molina Fernández, 2006, p. 41).

En el mundo anglosajón, las investigaciones de Henry James, Friedman y Seymour Chatman se han convertido también en clásicos del relato. Asimismo, en el ámbito hispánico sobresale la perspectiva semiótica de Baquero Goyanes y Bobes sobre la estructura de la novela.

De nuevo esto permite introducir la división realizada en este estudio para analizar la transposición entre la novela y la serie televisiva: por una parte, el qué se cuenta (historia) y por otra el cómo se cuenta (discurso). “Entendemos por historia la serie de acontecimientos narrados a través de un relato. Como tal, la historia constituye una abstracción, ya que no hay forma de acceder a ella sino es a través de los relatos” (Triquell, 2009, p. 47). Partiendo del sistema que propugna G. Genette como método de análisis para la estructura narrativa de una obra literaria, los elementos integrantes de la historia son acciones, personajes y espacio (Genette, 1989).

“Chatman establece una mayor precisión al distinguir y oponer sucesos, que divide en acciones (realizadas por los personajes) y acontecimientos (experimentados por ellos), y existentes, que engloban a los personajes y los espacios” (Pérez Bowie, 2008, p. 32).

De esta división teórica se parte en este estudio, en primer lugar se examinan los sucesos de los episodios televisivos, distinguiéndo las acciones de los acontecimientos y analizando, comparativamente, aquellos que se añadieron a

los ocurridos en la novela. En segundo lugar se realiza un análisis de los existentes, por una parte los personajes trasvasados a su expresión fílmica y por otra las localizaciones igualmente trasvasadas, de la expresión literaria a la televisiva.

6.1. Sucesos de la novela *El tiempo entre costuras*

Un autor clave, como se acaba de nombrar, en el contexto del análisis de la estructura narrativa es Chatman para quien existe una posible “disposición de los incidentes” de la historia.

La teoría narrativa estructuralista mantiene que esta disposición es precisamente la operación que realiza el discurso. Los sucesos de una historia son transformados en una trama por el discurso, el modo de presentación varía según sea dónde se realice el discurso, en una novela, en el cine, etc. (Chatman 1990, p. 17).

Para este autor los sucesos de la historia se dividen en acciones y acontecimientos. Ambas se definen como cambios de estado y, según quien sea el responsable del suceso, se hablará de acontecimiento o acción, “una acción es un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente” (Chatman, 1990, p. 15), normalmente un personaje. Sin embargo, los factores externos al sujeto como, por ejemplo, el azar o la acción de otros personajes, lo convierten en un acontecimiento.

También divide los sucesos narrativos por una lógica de jerarquía: algunos son más importantes que otros. “En la narrativa clásica solo los sucesos de gran importancia forman parte de la cadena o armazón de la contingencia, los sucesos secundarios tienen una estructura diferente” (Chatman, 1990, p. 15). A los primeros les llama sucesos núcleos y a los segundos sucesos satélites. Los sucesos núcleos son clave dentro de la causalidad, mientras que los sucesos satélites, mantienen más bien la continuidad narrativa. Así, los núcleos o nudos (para otros autores como Barthes) abren alternativas consecuentes en la historia, es decir, son las causas de otros sucesos futuros y los satélites son unidades consecutivas, efectos o frutos de las anteriores.

A efectos prácticos, parece conveniente ofrecer un resumen del concepto de suceso narrativo que englobe lo antedicho. Una cita de Vallés Calatrava (2008) reúne las características principales que definen a los sucesos narrativos

teniendo en cuenta la trayectoria asignada por los principales teóricos anteriormente citados (formalistas rusos, estructuralistas, narratológicos, etc.):

también denominados sucesos, actos o nudos narrativos, constituyen, pues, unidades mínimas que:

- se sitúan en el plano de la historia o fábula
- se ordenan en una disposición cronológica y lógico-causal
- se representan, en una dimensión sintáctica, como motivos o funciones y articulan el conjunto de la acción narrativa en relación con los actantes que los ejecutan o sufren y el marco espaciotemporal en el que se localizan (Vallés Calatrava, 2008, p. 146).

Según esto, en primer lugar los sucesos pertenecen al nivel de la historia (bien se consideren acontecimientos o acciones, núcleos, nudos o satélites). Después, que en el tiempo en el que transcurre la historia, están organizados uno tras otro y se encadenan causalmente. Distinto es que en el relato sea factible alterar la disposición de los mismos, hecho habitual en la novela moderna y especialmente en la novela experimental. En el caso de *El tiempo entre costuras* las alteraciones temporales del discurso de la novela y la serie se trataron en el apartado dedicado a la temporalización, al analizar las anacronías.

Así pues, los sucesos se representan como funciones o motivos desde una perspectiva sintáctica. Apoyándose primordialmente en Wladimir Propp, Barthes habla de método funcional y Bremond de método secuencial. Ambos ven las acciones como funciones, que ejercen el papel de unidades mínimas sintácticamente hablando. Además, existen una serie de funciones primarias y secundarias que se enlazan unas con otras.

Por último, los sucesos afectan directamente sobre las relaciones de los personajes como se analizará más adelante en el apartado dedicado a esta cuestión.

A partir de lo expuesto, es posible plantear un esquema de los sucesos principales, o núcleos, de la historia de la novela *El tiempo entre costuras*. En la Tabla 7 se han recopilado los sucesos de la novela, los núcleos o nudos principales de la narrativa que desencadenan otras situaciones de tipo satélite en ambientes y personajes.

Tabla 7. Sucesos de la novela *El tiempo entre costuras*.

Suceso	Tipo	Contexto histórico real
1. Sira rompe con su mundo (Ignacio) y se marcha a vivir con Ramiro.	Acción	1936 (2 ^a República)
2. Recibe dinero y joyas de su padre (biológico) y se marcha con Ramiro a Tánger.	Acontecimiento	Madrid, marzo 1936. Desde febrero gobierno del Frente Popular.
3. Ramiro abandona a Sira en Tánger, llevándose dinero y joyas. Deuda en el Hotel.	Acontecimiento	Tánger, Julio 1936
4. Sira huye a Tetuán, está embarazada, allí la recoge el comisario, es hospitalizada. Cuando se repone la lleva a la pensión de Candelaria.	Acontecimiento	Tetuán, verano 1936
5. Se recupera cosiendo, Candelaria descubre su talento.	Acción	Tetuán, otoño 1937
6. Ayudada por Candelaria, vende ilegalmente unas armas, para montar un taller de costura.	Acción	Tetuán, otoño 1937

Suceso	Tipo	Contexto histórico real
7. Sira, a medias con Candelaria, monta un taller de costura con identidad falsa. Amistad influyente de su vecino Félix.	Acontecimiento	Tetuán, 1937
8. Amistad con Rosalinda Fox y Marcus Logan.	Acontecimiento	Tetuán, 1938
9. Asiste a la fiesta con Serrano Suñer. Espía la conversación de los alemanes por complacer a Marcus L. Reunión de los alemanes con Serrano Suñer a la que Sira asiste por casualidad, escondida detrás de un sofá.	Acontecimiento y acción	Tetuán, 1938
10. Sira acepta la propuesta de Rosalinda de ir a vivir a Madrid: trabajar en un taller de alta costura tapadera para realizar espionaje para los británicos desde el bando alemán.	Acción	Madrid, 1940-41
11. Ignacio –primer novio– la sigue e investiga.	Acontecimiento	Madrid, 1940
12. Reencuentro con su padre en ambiente social británico.	Acontecimiento	Madrid, 1940
13. Espionaje en Lisboa.	Acción	Lisboa, 1941
14. Reencuentro con Marcus Logan.	Acontecimiento	Madrid, 1941

Fuente: Elaboración propia

Como puede observarse, los sucesos se ordenan consecutivamente y engloban el trayecto y la evolución del personaje principal. En estos influye –de

forma acentuada–, el proceso histórico real en el que se inserta la historia novelesca: el de España previo a la guerra civil, la guerra civil vivida desde el Protectorado de Marruecos y los dos primeros años de la postguerra en Madrid estos últimos años fueron especialmente activos de espionaje desde una posición británica y aliada y viceversa. Además, junto a los sucesos de la historia –encadenados cronológicamente de los años 1931 al 1941–, interaccionan otras realidades narrativas importantes.

Por otra parte, con la estructura de los acontecimientos y la acción se relaciona también la denominada gradación o tensión narrativa, que hace referencia a la cadena de intensidad de los acontecimientos y a los efectos pragmáticos que genera en el destinatario en relación con determinadas estructuras narrativas (el ritmo temporal, la lógica secuencial y de la acción, técnicas como la retardación o suspense, etc.).

La división en capítulos cortos y su avance progresivo en la trama favorecen la intriga y el suspense. Ambas herramientas, propias de la literatura de entretenimiento, se utilizan en la novela en distintas dosis. Así , el suspense – que, como lo define la RAE es la “expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso”–, se revela de forma evidente en determinadas aventuras de Sira, como por ejemplo, en la narración del intercambio de las pistolas por dinero (D. pp. 135-147). La protagonista sorprende al lector en su desorientación por las estrechas calles vacías de la medina durante la noche, salvando dos controles militares y escapando, por muy poco, con el dinero, corriendo descalza entre las vías del tren. La trepidación del momento está narrada con maestría en la novela. Dos expresiones recuerdan la caracterización de novela visual a la que se ha hecho referencia en el Ap. 2.3 p. 34 y 35 del presente trabajo y que la definen como propensa a ser adaptada audiovisualmente “me detuve en la esquina a estudiar el escenario” (D. p. 135). “A lo largo de aquella larga noche, por la mente se me habían cruzado mil imágenes conformando secuencias distintas con un solo protagonista: el hombre de Larache” (D. p. 149) ...” “En medio de las dos premoniciones cabían mil secuencias más; sin embargo, sabía que nunca lograría conocer cuál de ellas

estaba más próxima a la certeza" (D. p. 149). El lector queda atrapado por la tensión de la escena: puede sentir y ver a través de sus ojos.

Del mismo modo descrito en otras escenas de peligro, como cuando en la fiesta de la Alta Comisaria, Sira tiene que esconderse detrás del sofá y escucha involuntariamente la conversación entre Serrano Suñer y el militar alemán "Quedé tumbada boca abajo, con el lado izquierdo del rostro apoyado sobre el frío de las baldosas, la respiración contenida y los ojos como platos, cuajados de pavor" (D. p.322).

Puede afirmarse además que, el ritmo narrativo se logra mediante un equilibrado uso de la descripción, atinada y ágil, y la selección oportuna de los diálogos. La autora –siempre a través de su personaje narrador–, conduce la línea argumental sin perder el dominio de la gradación y logra que el lector no abandone su lectura. Así va manteniendo la intriga, en la que involucra a los demás personajes.

Al final de algunos capítulos, Dueñas suele utilizar, a menudo, el recurso de la anticipación temporal, que, en el contexto, siembra la curiosidad para proseguir en lo acontecido:

"Cómo podríamos ser conscientes de que, con aquel acto tan simple, con el mero hecho de avanzar dos o tres pasos y traspasar un umbral, estábamos firmando la sentencia de muerte de nuestro futuro en común y torciendo las líneas del provenir de forma irremediable" (D. p. 22).

Son ejemplos de este recurso la forma de finalizar el capítulo 34 para vincularlo al siguiente "Y, a partir de entonces, la situación cambió. De forma radical. Para todos". (D. p. 360) o el final del 35, "Pero para ello aún tuvimos que esperar unas cuantas semanas, seis o siete. Y a lo largo de ellas, pasaron cosas que, una vez más, alteraron para siempre el curso de mi vida" (D. p. 367).

También con el modo de anticipar las situaciones peligrosas, como al final del capítulo 42:

“El alivio fue breve [...] Una gabardina. Clara, de hombre. Colgada en el perchero y goteando agua con siniestra parsimonia” (D. p. 499).

En el final del 59 Sira es avisada por Marcus L. con respecto a Da Silva.

“Ten mucho cuidado, porque estás jugando con fuego delante de alguien peligroso” (D. p. 565).

Frases del tipo: “Y entonces ocurrió lo inesperado” (D. p.105), ante una situación sin salida para el personaje principal y “la costura había conseguido mitigar la aspereza de mi desolación y abrir un resquicio por el que ya se filtraba un tenue rayo de luz” (D. p. 109) al final del n.º 8, mantienen al lector en un nivel de tensión conveniente.

Sin que pierda interés la acción, existe una parte amplia de la novela dedicada a la narración y descripción del contexto histórico-social que atraviesa España, la mayor parte de la misma no es posible trasponerla a la serie de un modo literal, sino que –como se verá–, únicamente en algunos casos, se realiza mediante la introducción de nuevos sucesos que no se cuentan en la novela.

En la primera parte, Sira ofrece algunas pinceladas del crispamiento del Madrid previo a la guerra:

“La Segunda República había infundido un soplo de agitación sobre la confortable prosperidad del entorno de nuestras clientas” (D. p. 19),

“Madrid andaba convulso y frenético, la tensión política impregnaba todas las esquinas”(D. p. 19) o “en febrero ganó la coalición de izquierdas del Frente Popular; la Falange, como reacción se volvió más agresiva. Las pistolas y los puños reemplazaron a las palabras en los debates políticos, la tensión llegó a hacerse extrema” (D. p. 61).

Sin embargo, la mayor parte de esta información se introduce en la novela en boca del resto de los personajes: en la presentación de Gonzalo Alvarado, “El mundo ha cambiado mucho [...] aquí todo es un desastre [...] vamos a conseguir que cualquier día se acaben levantando los militares” (D. p. 45), del comisario Vázquez, “la capital está convulsionada [...] retenidos, huidos o saliendo, o

escondidos o muertos" (D. p. 80) "[...] salió el general Franco y aquí se inició el movimiento de tropas [...] lo fuerte está ahora en la Península [...] No va a poder ir usted a ningún sitio, ni mucho menos a Madrid. Allí se mantiene de momento el gobierno de la República" (D. p. 84) y también de las discusiones de los huéspedes de la pensión durante las comidas (D. p. 100).

Las principales aportaciones, en la segunda parte, sobre el Protectorado y Marruecos proceden de Félix (D. pp. 200-201 y 227) y de Rosalinda (D. p. 259) quien incoa, para sorpresa de Sira, el tema de la posible segunda guerra mundial en la que franceses y alemanes serían enemigos.

En la tercera parte, es la narración de Sira la que dedica varias páginas a integrar en el relato las incidencias de José L. Beigbeder, durante su breve estancia en el primer gobierno de Franco, sus relaciones con Serrano Suñer y con Sir Samuel Hoare –todos personajes históricos (D. pp. 356-367)–, y que como se ha señalado en el apartado correspondiente a la narración, la autora justifica con la siguiente frase:

"[...] de todo esto no me enteré yo porque lo viviera de primera mano, sino porque Rosalinda a lo largo de aquellos meses, me mantuvo informada a través de una cadena de extensas cartas que yo recibía en Tetuán como agua de Mayo" (D. p. 367).

También en esta tercera parte, Beigbeder visita de noche el taller de Sira y le relata su salida del gobierno (D. pp. 432-442), en un diálogo que permite entrever aspectos históricos de importancia. Pocos días después, Ignacio (D. pp. 463-465) le desvela el panorama social que ha dejado tras de sí la guerra entre los más pobres, muchos de sus antiguos conocidos del barrio.

Los sucesos de la novela se entrelazan así con los sucesos históricos reales del pasado de España. Para la mayoría del público lector estos hechos generan interés y dan verosimilitud al relato.

6.2. El guion de la serie televisiva

El equipo de profesionales que elaboró el guion de la serie estuvo compuesto por Susana López, Carlos Montero y Alberto Grondona, quienes trabajaban a cargo de la productora Boomerang TV. Además de las múltiples entrevistas que concedieron en su momento a los medios de comunicación⁶³, fue posible mantener un encuentro personal e intercambiar varios correos electrónicos con Susana López Rubio⁶⁴. Los alargamientos introducidos en el guion estaban encaminados, fundamentalmente, a intentar seducir al espectador por la vía de fomentar el suspense en conjunción con la línea argumental de la novela porque –como todas las series televisivas–, esta perseguía un buen nivel de audiencia y tanto la intriga como el suspense, son propias de la serialidad. Como recuerdan Gómez Martínez y García García (2010)

lo importante es en cualquier producto televisivo mantener la atención del espectador sin exigir demasiado de su atención, dado que el consumo televisivo no suele realizarse nunca en condiciones óptimas de visionado como las que tendríamos, por ejemplo, en una sala de cine, en una situación de semi-oscuridad y sin elementos de la realidad que nos distraigan (p. 29).

En general, los sucesos de la serie se amplían con respecto a los de la novela, tanto en acontecimientos, como en acciones. En el guion se desencadenan distintos alargamientos de la historia con sus correspondientes tramas que conllevan la aparición de personajes, a veces inexistentes en la novela o solo nombrados de pasada, tal como se verá más adelante.

Se percibe un elaborado trabajo de los guionistas que, a lo largo de la puesta en escena, desarrollan multitud de detalles –inspirados o no en la obra literaria– que confieren una personalidad propia a los episodios televisivos.

63 Obtenido de <https://www.YouTube.com/watch?v=9J39tdtXSQI> ejemplo de entrevista para el sindicato de guionistas ALMA. Fecha de consulta 29.IX.2016.

64 Guionista también de otros títulos como *La chica de ayer* (2009) o *Cómo sobrevivir a una despedida* (2015) y *Acacias 38*, ha publicado su primera novela en Espasa, *El encanto* en abril del 2017. Carlos Montero también es conocido por su participación en los guiones de las series *Física y Química* (2008-2011) en Antena 3, *El comisario* (1999-2009) de Tele5 o *Apaches* (2016) en Antena 3, y ha recibido el XX Premio Primavera de Novela por su obra *El desorden que dejas*, un intenso thriller psicológico en primera persona.

La decisión de comenzar la serie con un *flashback* narrativo en Tetuán perteneció al equipo de guionistas, según comentó Susana López, guionista al frente del equipo. La intencionalidad era transmitir al espectador la prioridad del género de acción y suspense sobre los demás, de ahí el arranque con la colocación de las pistolas alrededor del cuerpo de Sira en la pensión de la Luneta. Además, obviamente, la escasez de ropa de la actriz y los primeros planos, utilizados para atar las pistolas, constituyeron por sí mismos un reclamo a una mayor audiencia.

Otras decisiones, como la reaparición de Ramiro y su muerte, más significativas para las tramas que se introdujeron, o aquellas de menor transcendencia, como la relación de Sira con Da Silva en Madrid, previa a su estancia en Lisboa, también pertenecieron a los guionistas. Las diferencias con la historia que se narra en la novela son las que más alejan el trasvase de la literalidad con el texto original.

En general se trata de un guion basado en la novela que, por sí misma, facilita su transposición al audiovisual. Es interesante comprobar cómo en la serie *El tiempo entre costuras*, la acción de los personajes y los diálogos en una ambientación determinada sustituyen a la descripción y a la narración de la novelista. “Esta función de representación de lo “real” que, en literatura está dada por la descripción (de espacios, tiempos y personajes), en cine depende fuertemente de la puesta en escena (decorados, vestuario, iluminación, etc.)” (Triquell, 2009, p. 57).

Como evidencia de ello, se ha tomado como ejemplo el Episodio nº 1, en el que se plasma la mayor parte de la narración del Capítulo I de la novela. Tras la secuencia de las pistolas y la presentación de Sira con su voz en off, se inicia la acción del episodio con la entrada de Paquita en el taller –personaje a quien se da vida en la serie– se deduce que ha sido la compañera de Sira durante la adolescencia. Con mucha alegría le manifiesta que se casa (Paquita es coja, por efecto de una poliomelitis)⁶⁵.

65 La actriz Pepa Rus, humorista y cantante española, no tiene esta discapacidad.

“PAQUITA: me tienes que arreglar el vestido de boda de mi madre, dime que sí...pero hazme algo discreto que nos casamos por lo civil.

SIRA: ¡pues claro! (ambas se abrazan) [...]

SIRA: ¡qué bien bonita!— la besa con entusiasmo! “ (Episodio n.º 1, 01:08:11).

En la siguiente escena la protagonista y su madre están en su casa cosiendo. Paquita y una amiga, cogidas del brazo, se asoman a la ventana –es verano– y le proponen a Sira asistir a la verbena, quien se excusa con terminar el vestido de boda. Ante la insistencia de Paquita, una Sira segura y castiza responde sonriendo:

“SIRA: bueno allá tú, pero como no esté “teminao p’al” día de tu boda, luego no quiero quejas, me cambio y salgo en un momentito” (Episodio n.º 1, 01:08:32).

La siguiente secuencia representa el inicio del noviazgo de Sira e Ignacio, compuesta por los distintos planos ambiente de una auténtica verbena madrileña en esos años. Música intradiegética de pasodoble⁶⁶, la orquesta (fuera de foco), el organillero, la cigarrera, la churrería, los chiringuitos de bebidas. La acción se desarrolla en una fiesta dominguera en la que a Sira le presentan a Ignacio.

Su correlativo en la novela es bastante más escueto “Un domingo de septiembre en la Bombilla; en un baile bullanguero, abarrotado de muchachas de talleres, malos estudiantes y soldados de permiso. Me sacó a bailar, me hizo reír” (D. p. 17).

En la secuencia las tres amigas entran en la verbena cogidas del brazo, se hace referencia al novio comunista de Paquita. Es esta quien hace de intermediaria ante el grupo entre el que se encuentra Ignacio para presentárselo a Sira. Ambos hablan un poco mientras les ponen la bebida, lo suficiente para que Sira pueda explicarle, entre risas, el origen de su nombre:

“SIRA: Tuve suerte, porque a mi madre le dieron a elegir entre todos los santos del día, ¿quieres saber los otros nombres?

⁶⁶ Pasodoble *Lorenzo Gómez*. Compuesto por Eugenio Gómez García (compositor y director de orquesta. Ávila 1942) y cedido por él mismo a la serie, como indican los créditos del Episodio nº1.

IGNACIO: (riendo) Sí.

SIRA: Mira, eran, (Hace memoria) Vitorina, Heraclia, Fortunata, Sabiriana y Sira, y al final mi madre le dijo al cura. pues póngale Sira q' e más cortito.

IGNACIO: Pues dio en el clavo (ríe Ignacio).

SIRA e IGNACIO: Salud (brindan los dos con el vermut)" (Episodio n.º 1, 00:12:21).

En la novela, en el capítulo 1, la protagonista narra:

"El párroco [...] me había impuesto el nombre de Sira, Sabiniana, Victorina, Gaudencia, Heraclia y Fortunata fueron otras opciones en consonancia con los santos del día. "Sira, padre, póngale usted Sira mismamente, que por lo menos es corto". Tal fue la decisión de mi madre en su solitaria maternidad. Y Sira fui" (D. p. 20).

Incluir el incidente de que ella deba salir corriendo porque se le derrama el vermut sobre el vestido, es un recurso para alargar la escena de género romántico, puesto que él la sigue, la acompaña a casa⁶⁷ y da comienzo la relación. La secuencia está rodada en las calles de Fuerte de San Francisco (Guadalajara), en una calle estrecha, sin asfaltar, en la que se ven dos coches de época, uno aparcado y otro que pasa al lado de la pareja, con los faros encendidos. En el minuto 00:13:32 , en la secuencia de montaje se aprecia un plano de ambos personajes, encuadrado a través del cristal de atrás del coche en marcha. Ignacio le comenta a Sira:

"IGNACIO: cuatro mil pesetas al año, no te digo más y eso toa la vida...osea que ¿cómo no voy a estudiar pa funcionario?, según están las cosas de revueltas últimamente... figúrate-

SIRA- no, si es buen dinero, sí.... Y funcionario de qué exactamente

IGNACIO- de algún ministerio...ya me presenté a las oposiciones de Gobernación y Hacienda, pero...no tuve mucha suerte la verdad, ahora, que yo

67 En la serie se suprinen muchas de las localizaciones concretas que se reflejan en la novela, sin embargo, sería verosímil que Ignacio acompañase caminando a Sira, según la novela, pues el camino a pie del parque de la Bombilla (D. p. 17) a la plaza de la Paja (D. p. 14) es de unos treinta a cuarenta minutos. (Cfr. Google maps Madrid).

sé que esto es cuestión de insistir, más pronto que tarde apruebo una y se acabó lo de dormir en pensiones de mala muerte" (Episodio n.º 1, 01:13:40).

Cada escena permite, además de avanzar en la presentación de Sira, percibir la caracterización de nuevos personajes, mediante los diálogos tal y como se ha indicado en el apartado 5.3, al tratar de los diálogos de comportamiento.

La descripción de Ignacio y de su situación, que fílmicamente ha de estar vinculada a secuencias concretas, en la narración de la novela se deslinda del marco de la verbena: "flaco, amable, tan frágil como tierno", "maneras educadas y un corazón en el que la capacidad para quererme parecía multiplicarse con las horas..." (D. p. 17).

[...] residente con intermitencias en pensiones de poca monta, aspirante ilusionado a profesional de la burocracia y eterno candidato a todo ministerio capaz de proporcionarle un sueldo de por vida. Guerra. Gobernación. Hacienda. El sueño de tres mil pesetas al año, doscientas cuarenta y una al mes" (D. p.17).

En esta parte del Episodio n.º 1, 00:17:35 Ignacio se presenta en el taller para sorprender a Sira, elegantemente vestido, con la noticia de que ya es funcionario, Sira se regocija y le agarra de la mano:

"SIRA: Ven, vamos a contárselo a todas, ¡Q'aprobao, ¡Q'aprobao! ¡Qu' Ignacio aprobao las oposiciones– (le lleva de la mano, gritando, hacia donde están su madre y las demás costureras, que le besan y le dan la enhorabuena)".

La celebración es interrumpida por una escena de connotaciones socio-religiosas que no figura en la novela (Episodio n.º 1, 00:18:30) y describe bien el ambiente religioso de la república en Madrid; una de las clientas de Doña Manuela, de buena posición, le acaba de solicitar (no se ve en escena) que esconda un cuadro de la Virgen, procedente de una ermita y salvado de una posible quema, todo el grupo, incluido Ignacio, se ve implicado en el asunto. Sira toma la iniciativa:

"SIRA: Yo creo que, si quitamos el marco, lo podemos enrollar y esconderlo entre las otras telas.

DOÑA MANUELA: Mira esa es una buena idea..."

Sira se pone manos a la obra con determinación, pide ayuda a Ignacio, incómodo al tener que significarse pero que aprovecha la ocasión, mientras enrollan la tela, para pedirle matrimonio.

Las imágenes se han centrado en una protagonista alegre, espontánea y con capacidad de reacción. De modales castizos e integrada en su ambiente.

En el primer episodio, el guion traspone a la imagen, mediante la acción y los diálogos, los ágiles brochazos descriptivos de la autora en la novela; se muestra el contexto social de la protagonista antes de que la pasión por Ramiro y la herencia de su padre rompan el equilibrio estable de una vida sencilla.

Las variaciones introducidas o elididas son menores con respecto al texto literario que con respecto a los sucesos. Quienes previamente han sido lectores de *El tiempo entre costuras* descubren a los personajes de la novela en un entorno visual y los escuchan relatar –a través de su interacción en un cúmulo de sucesos–, aspectos ya conocidos a través del texto literario.

6.2.1. Sucesos de la serie *El tiempo entre costuras*.

Las imágenes del Episodio n.º 1 plantean un trasvase sin alteraciones con respecto a lo narrado en la novela en cuanto a los sucesos se refiere.

En el Episodio n.º 2, mediante un alargamiento, se introduce algo más de carga dramática con la trama de Andrés, huésped de la pensión que dedica su tiempo libre a actividades clandestinas, principalmente intercambiando documentaciones falsas. Sira lo descubre por casualidad e intenta lograr un pasaporte ilegítimo que le permita huir. Primero por las malas y después utilizando sus armas de mujer, va provocando al sujeto hasta que este le pide una fotografía y algunos datos. Los planos, llenos de luz o de sombras nocturnas y de tomas con espejos, seducen al espectador con sus tintes morbosos. Finalmente, la policía descubre a Andrés antes de que pueda lograr el documento ofrecido y de que Sira tenga que pagar nada a cambio. En el último

momento, antes de que le arreste la policía, Andrés le dice a Sira un secreto que el espectador no oye y que resulta ser dónde tiene escondidas las pistolas.

Este resulta ser el prototipo de alargamientos que se van a apreciar a lo largo de la serie, y aunque comentar cada uno de ellos tenga escaso interés para el objetivo del trabajo, todos son sugestivos. La mayoría introducen acontecimientos que les ocurren a personajes secundarios que no figuran en la novela (Andrés, Paquita o Berta Sterling), o que únicamente se nombran (Peter Fox o Beatriz Oliveira) pero no protagonizan ningún suceso.

Estos alargamientos constituyen sucesos argumentales con principio y final, que amplían la trama de la serie con respecto a la de la novela y se componen de dos temas: intriga y acción, por un lado, y emoción y sensibilidad por otro. Estos apéndices están introducidos coherentemente en la trama de la serie, de tal forma, que para un espectador desconocedor del argumento de la novela no son perceptibles como tales amplificaciones.

Los distintos recursos utilizados por el guion para lograr la cohesión argumental entre los sucesos de la novela y los alargamientos que se introducen en los episodios televisivos son: las continuas referencias al texto literario a través de los diálogos de escena, todos los sucesos, incluidos los alargados, acontecen en los mismos escenarios y se intercalan unos con otros, los personajes procedentes de los alargamientos de la serie se introducen con naturalidad entre los de la novela y estos sucesos ampliados tienen siempre su origen en algún indicio perteneciente al argumento de la novela.

En la Tabla 8 se recoge una extensa recapitulación de los sucesos de la serie por Episodios. Se muestran de forma resumida, como nudos de la historia y resaltando en negrita y en la columna de la izquierda los que coinciden en la novela y en la serie. Los que pertenecen únicamente a la serie y no figuran en la novela se han colocado en la columna derecha de la tabla, además se indican letra cursiva.

Tabla 8. Sucesos de la serie *El tiempo entre costuras*.

Sucesos en el libro	Sucesos en la serie
Episodio n.º 1	
Sira rompe con su mundo (Ignacio, su madre) y se marcha a vivir con Ramiro.	
Recibe dinero y joyas de su padre (biológico) y se marcha con Ramiro a Tánger.	
Ramiro, la abandona en Tánger, llevándose dinero y joyas. Deuda en el Hotel.	
Episodio n.º 2	
El Comisario de policía de Tetuán la recoge en la estación, la hospitalizan. La interroga. La lleva a una pensión hasta que pueda mantenerse y pagar su deuda. Sira se recupera cosiendo y Candelaria descubre su talento.	
	<i>Sira descubre que Andrés, huésped de la pensión, falsifica documentación. Le pide un pasaporte falso y él se lo ofrece a cambio de favores sexuales. Accede y le entrega una fotografía y datos. Antes, le descubre la policía, apenas tiene tiempo de avisar a Sira que hay algo escondido en su habitación.</i>
	<i>Sira y Candelaria descubren las pistolas. Trato de la venta de las pistolas (Candelaria y Sira) con unos traficantes en una oscura taberna de Tetuán.</i>

<p>Ayudada por Candelaria, Sira intercambia ilegalmente unas (las) armas, que Candelaria guardaba en la pensión, procedentes de otro cliente, por el dinero necesario para montar un taller de costura. Se disfraza de mora y las canjea por la noche en la estación de Tetuán.</p>	<p><i>El comisario se presenta en la pensión preguntando por Sira, ha encontrado entre los pasaportes falsos de Andrés la fotografía de Sira. Sospecha de ella.</i></p>
<p>Episodio n.º 3</p>	
<p>Con la ayuda de Candelaria y a partes iguales en los beneficios, monta un taller de costura en el ensanche tetuaní con una identidad falsa.</p>	
<p>Amistad con Rosalinda Fox –para quien hace un vestido especial, el falso Delphos–. Sira desea evacuar a su madre de Madrid y pide ayuda a Rosalinda.</p>	
	<p><i>La policía ha descubierto unas joyas robadas (el comisario reconoce, por la pulsera, que son las de Sira) y deduce que Ramiro no se ha marchado de Marruecos. El comisario se lo comunica a Sira por la calle. Más adelante -no se ve en escena- la policía encuentra a Ramiro en Tánger, muere en un forcejeo con la policía en el viaje hacia Tetuán. El comisario avisa a Sira quien prefiere verlo y contemplarlo cadáver en la comisaría. Sira le dice al comisario que se hará cargo de los gastos de su entierro.</i></p>
	<p><i>Sira ha confeccionado un vestido de noche (imitación del Delphos) a Rosalinda, a</i></p>

	<p><i>petición de esta, con la intención de que, en su fiesta del consulado, contacte con Patricio Rubio, persona importante en Tetuán que, según Candelaria, evacúa gente de la península. En la fiesta del consulado alemán Rosalinda se presenta y le pregunta sobre este asunto, Rubio le dice que le costaría mucho dinero.</i></p>
<p>Episodio n.º 4</p>	
<p>Sira recupera su pasaporte para pedir un retraso en la deuda del Continental, Rosalinda la encuentra cuando va a coger el autobús para ir a Tánger y la invita a ir en su descapotable, ya son amigas. Rosalinda le cuenta su vida al llegar al hotel. Sira también se sincera con ella, le habla de su madre. En un segundo viaje ambas piden ayuda al cónsul inglés, se ponen al hablar con Marcus Logan, periodista inglés que está dispuesto a ayudar a la madre de Sira a cambio de viajar a Tetuán y entrevistarse con J.L. Beigbeder.</p>	<p><i>Rosalinda le cuenta parte de su vida durante el viaje.</i></p> <p><i>En la serie todo ocurre en un solo viaje.</i></p>
<p>Marcus Logan llega a Tetuán. Comida con Rosalinda y Sira en el Hotel Nacional.</p>	

	<p><i>Sira no se fía de Marcus L. y le pide a Jamila que le siga para saber qué hace. Quien de verdad sospecha de él y vigila sus movimientos es el comisario. Marcus L. recoge información –para su periódico–, un funcionario que trabaja para los alemanes se la entrega a cambio de bastante dinero, secuencia de persecución por un control de soldados, le salva Marcus. No puede arriesgarse más, su mujer es judía.</i></p>
<p>Marcus L. le pide a Sira que sea su pareja en la fiesta que ofrece el Protectorado con ocasión de la visita de Serrano Suñer, y espía a los alemanes por complacer a Marcus. Fortuitamente asiste escondida a una reunión de los alemanes con S. Suñer.</p>	
<p>Episodio n.º 5</p>	
<p>Vuelve la madre de Sira.</p>	<p><i>Marcus le acompaña a recogerla. Encuentro emotivo de madre e hija.</i></p>
<p>Peter Fox, marido de Rosalinda, viene a verla.</p>	<p><i>Peter Fox desea aprovecharse de la buena posición de su mujer. Es dado a la bebida y los cabecillas alemanes, que consideran que Rosalinda es una mala influencia para el Protectorado, provocan que pierda en el juego una pequeña fortuna y no tenga más remedio que prometer que se llevará a su mujer y a su hijo de Tetuán, si quiere recuperarla. Le obligan a firmar unos pagarés, que guarda Herr Brown en su caja fuerte, este funcionario, es marido de una</i></p>

	<i>clienta de Sira. M. Logan, con la ayuda indirecta de Sira y su madre, roba de la caja fuerte del alemán los documentos que obligan a Peter Fox a marcharse solo.</i>
	<i>Marcus L. tiene que abandonar Tetuán porque le persigue la policía (el comisario), por haber entrado en la casa del alemán a robar.</i>
Marcus y Sira se despiden manteniendo las distancias y conteniendo la emoción.	<i>Marcus busca a Sira, clandestinamente, para despedirse de ella. Se despiden con un beso romántico.</i>
Episodio n.º 6	
Un año después. Fin de la guerra civil española.	
Fiesta de despedida de J. L. Beigbeder. Despedida de Rosalinda y Sira. Sira le regala a Rosalinda un costurero de viaje. Sira se despide de su madre y amigos antes de salir de Tetuán.	<i>Sira y Rosalinda se intercambian regalos, Sira le regala un costurero de viaje hecho por ella misma, Rosalinda la fotografía que le hicieron en la fiesta de la embajada alemana con el vestido de noche. En La despedida de los amigos y de su madre lloran y se abrazan todos.</i>
Sira acepta la propuesta de Rosalinda de ir a vivir a Madrid y espiar para el Servicio de Inteligencia británico: trabajar en un taller de alta costura como tapadera para informar, a través de sus clientas, de los movimientos del bando alemán. El objetivo es impedir que España entre a formar parte de la segunda guerra mundial.	

Recibe instrucciones precisas de A.Hillgarth en la novela en Tánger.	<i>En la serie es en el hotel Ritz de Madrid. Donde ha hecho su entrada.</i>
	<i>Una vez que se instala en el taller Sira realiza una pequeña acción de espionaje, a través de sus aprendizas, para conseguir clientas.</i>
	<i>Arish Agoriug organiza un pase de modelos en su taller de Madrid para darlo a conocer.</i>
Un hombre la sigue. Ella se lo hace saber a Hillgarth.	
La noche que le cesan J. L. Beigbeder entra en su casa-taller y permanece unas horas. Le entrega unas cartas para Rosalinda que está en Lisboa.	
<i>Episodio n.º 7</i>	
El hombre que la sigue resulta ser Ignacio, se reencuentran después de estos años. Hablan de los años anteriores, Ignacio quiere investigar, le recrimina que no haya visto a nadie de sus amigos de antes. Le cuenta la triste historia de varios. Deja a Sira llorando, no le vuelve a ver.	
	<i>Sira visita en un taxi la estrecha calle donde nació y pasó la infancia.</i>
Tiene demasiadas clientas, pide ayuda y le permiten contratar a Dª Manuela a quien va a buscar a su casa. (En la novela: le cuenta el porqué de su misión y esta acepta desde el principio)	

	<i>Un hombre armado, en un coche, vigila en la puerta de casa de Sira todos los días.</i>
	<i>La portera de Dª Manuela la quiere echar del piso y Sira le anima a vivir en su taller. Descubre que en su casa vive escondida Paquita, quien ha luchado en el frente perdedor de la contienda por su convicción comunista, su marido murió al principio de la guerra y ella desertó. Tuvieron un hijo al que retienen su cuñado y su mujer, no se lo quieren devolver. Sira se propone ayudarles.</i>
	<i>Recurre a Hillgarth, quien rechaza la idea abiertamente y le prohíbe cualquier tipo de relación con esas personas. A la vez, le habla de la conveniencia de entrar en contacto con Berta Sterling quien a su vez le puede poner en contacto con un comerciante portugués llamado Da Silva que está tratando con los alemanes..</i>
	<i>Invitan a Sira a una “puesta de largo” de la hija de una clienta cuyo marido es un alto cargo del gobierno. Sira asiste a la fiesta – con la venia de Hillgarth– con la esperanza de hablar con él, cuando está a punto de hacerlo, unas conocidas comienzan a hablar de Da Silva –su próxima misión– y tiene que abandonar la posibilidad interceder por su amiga.</i>
	<i>Otra opción para resolver la situación de - Paquita es Ignacio, quien primero las asusta con una denuncia y finalmente extrae su expediente del archivo correspondiente y</i>

	<i>Paquita puede recuperar la libertad y a su hijo (por mediación de Sira).</i>
	<i>Sira se encuentra con Ignacio, para agradecerle lo que ha hecho y pedirle perdón. Le pide que le quite la vigilancia y es cuando se entera de que el hombre que vigila su puerta no está a las órdenes de Ignacio.</i>
Episodio n.º 8	
	<i>Dª Manuela le pregunta abiertamente a Sira a qué se dedica y esta se lo cuenta. Dª Manuela acepta quedarse. Sira escribe a su madre y le entrega la carta a Hillgarth, en uno de sus encuentros, para que se la haga llegar.</i>
	<i>En ese encuentro, Hillgarth le pide a Sira que logre información sobre Da Silva a través de Berta Sterling. Sira realiza una serie de enlaces para conocerla y consigue atraerla a su taller.</i>
	<i>Frau Sterling está agradecida por un trabajo que ha hecho Sira y la invita a cenar para que conozca a un caballero que resulta ser Da Silva.</i>
Reencuentro con su padre en la fiesta de Año Nuevo 1941.	<i>Se aclara quién es el hombre armado de la puerta desde hace meses, estaba al servicio de su padre.</i>
Gonzalo comienza a tratar a su hija y la invita a la inauguración del Hipódromo de Madrid. Sira acepta sin saber que va a estar entre el grupo de	

<p>los anglófilos al que pertenece su padre y entre los que se encuentran Hillgarth y su mujer. En el grupo al lado están los filoalemanes, Sira simula un desmayo y la sacan de allí sin que la vean los alemanes</p>	
	<p><i>El mismo acto social se realiza en un concierto de piano, cuando Sira sale en brazos de su padre en los asientos de al lado, Fraü Sterling observa la pulsera en el brazo de la mujer que sale desmayada.</i></p>
	<p><i>Su padre le envía muchos ramos de flores, pero Hillgarth, que no sabe que es su padre, le ha prohibido mantener relaciones con él por su relación con los ingleses.</i></p>
	<p><i>En la cena que ofrece Fraü Sterling conoce a Da Silva. Cuando la anfitriona reconoce la pulsera, relaciona a Sira con la mujer que se desmaya en el concierto y por tanto, amiga de los ingleses y, sin que se enteren el resto de los invitados, le ordena que se marche de su casa.</i></p>
	<p><i>Sira no se da por vencida, busca la dirección de Da Silva (a través de su alfiler de corbata)-un acto de espionaje más-. Logra cenar con él y que le invite a pasar una semana a Lisboa. Hillgarth se sorprende positivamente.</i></p>
	<p><i>El servicio de inteligencia cambia de posición y la envía a Portugal con instrucciones concretas que recibe en el salón de belleza.</i></p>

Envío a Lisboa con instrucciones precisas.	
	<i>Se despide de su padre y le dice que se marcha a Portugal.</i>
	<i>En el Lusitania Express, sin que ella lo sepa, también viaja Marcus Logan.</i>
Episodio n.º 9	
Llegada a Lisboa le recoge el chauffer, João	<i>Llegada a Lisboa, la recoge el chauffer de Da Silva, João.</i>
	<i>Sira se desplaza al despacho de da Silva quien le enseña el plan de trabajo para los días siguientes, juego de miradas, aparece Her Weis, entra en el juego peligroso. Conoce a Beatriz, la secretaria e intenta ganar su confianza.</i>
En el primer día de compras por Lisboa se encuentran Sira y Marcus Logan en el café La Brasileira.	
Se describen unos instantes de nostalgia de Sira frente al mar que espía João desde su coche y Sira se da cuenta.	
Primera visita al despacho de Da Silva. Sira intenta establecer amistad con la secretaria, Beatriz Oliveira.	
	<i>Sira le pide a João que le lleve a visitar la calle donde vive Rosalinda.</i>

Encuentro con M. Logan en la primera salida nocturna con Da Silva, le pasa una nota.	
	<i>Da Silva se ausenta en plena cita, han acusado a uno de sus obreros de haber extraído documentos, le manda asesinar en el mismo coche donde le interroga y vuelve con Sira.</i>
	<i>Sira y Marcus pueden hablar unos segundos.</i>
Sira acude al despacho de Da Silva con el fin de conversar con Beatriz y congeniar con ella, por la noche recibe un mensaje, la dirección de una Iglesia en una estampa, envuelta en un velo dentro de su cama.	
	<i>Cuando Sira vuelve al hotel, ve la ventana de la habitación abierta y se tropieza con una mantilla en el suelo, a modo de envoltorio, en el que encuentra un mensaje citándola en una Iglesia.</i>
El mensaje es de la secretaria. Finge que es el aniversario de su difunto padre para ir a rezar a la iglesia donde queda con Beatriz Oliveira, allí se encuentran ambas durante una Misa y la primera le informa de que su jefe está haciendo negocios con los alemanes, le entrega una lista de cinco nombres ingleses de los que Manuel Da Silva quiere deshacerse. El cuarto es Marcus Logan.	

	<p><i>El mensaje de la secretaria en la iglesia es sobre la cena que mantendrán portugueses y alemanes en la quinta de Da Silva. Durante la noche Sira logra que él la invite a esa cena.</i></p>
	<p><i>Herr Weis, el oficial alemán que se ha visto silla de ruedas, entra el despacho de Da Silva y le entrega un microfilm y una lista con el nombre de cinco personas inglesas a las que debe neutralizar. Beatriz, escucha la conversación y le roba la llave del cajón a su jefe para facilitarle la información a Sira, al día siguiente en el almacén de sedas. Da Silva se presenta de improviso y descubre a Beatriz, que se ha escondido. Beatriz inventa una historia de celos y el jefe la despidió enfadado. Cuando más tarde Sira intercede por ella, Manuel Da Silva accede e indirectamente le envía mensajes de que se está enamorado de ella.</i></p>
<p>Episodio n.º 10</p>	
<p>Sira logra romper la vigilancia de João y viajar de noche a Lisboa, en un motocarro, para entrevistarse con Rosalinda violando las precisas instrucciones de no verla. Le explica la situación de Logan. Rosalinda le invita a <i>El Galgo</i> su nuevo club nocturno.</p>	
	<p><i>En <i>El Galgo</i> se encuentran las parejas de, Rosalinda y Marcus y Manuel Da Silva y Sira. Rosalinda logra que Marcus y Sira puedan hablar, Sira le advierte a Marcus de su situación, este no da importancia a las</i></p>

	<p>amenazas, le preocupa más el peligro que está corriendo Sira. Ella responde con dureza para lograr que él se aleje, advirtiéndole que nunca ha habido nada entre los dos.</p>
	<p><i>Esa noche Sira visita se nuevo a Rosalinda, en el motocarro, compungida por lo que le ha dicho a Marcus. Rosalinda le consuela, le cuenta cómo ha montado el hotel. Le enseña las joyas con las que, a veces, le pagan los clientes de su improvisada pensión y Sira le pide la medallita de Fátima de oro.</i></p>
	<p><i>Marcus visita a Rosalinda, esta le hace ver la realidad, Sira le quiere y le está protegiendo. Sus amenazas son serias. Le presta su coche para escapar.</i></p>
	<p><i>Sira le regala la medalla de oro de Fátima a João para ganarse más su confianza.</i></p>
<p>Marcus Logan visita a Sira en la habitación del hotel para advertirle del peligro de tratar con Da Silva. Le asegura que va a marcharse de Portugal. Cuando entra el asistente de Da Silva para entregarle unas orquídeas para la cena de la noche. Logan se esconde dejándose el sombrero encima de la mesa.</p>	
	<p><i>Cuando Sira se ha arreglado para asistir a la cena a la quinta de Da Silva le llegan unas orquídeas de parte de Rosalinda, con un microfilm vacío en su interior. Sira se adorna el pelo con las flores.</i></p>

La cena con alemanes y portugueses es fructífera y Sira escucha bastantes datos sobre la venta de una venta de wolframio.	
	<i>Durante la cena Sira ejecuta bien su papel de anfitriona. Sale de la reunión para entrar en el despacho de Da Silva, busca el microfilm y lo cambia por el que lleva vacío. No es consciente de que se desprende una hoja de la orquídea del pelo encima de la mesa. Por el pasillo se encuentra con el mayordomo de Da Silva y se justifica diciendo que buscaba el cuarto de baño.</i>
.	<i>Marcus visita a Rosalinda de noche para enterarse de la situación de Sira, esta le confirma que solo se dedica a los negocios y le confirma su amor por él. Le presta su coche para que vuelva a Estoril.</i>
	<i>Cuando Marcus va a coger el coche le atacan (no se ve en escena). Cuando Rosalinda vuelve al amanecer se encuentra la puerta del descapotable amarillo manchado de sangre.</i>
	<i>Rosalinda va a ver al hotel a Sira a contarle los restos de sangre que ha visto en su coche.</i>
	<i>Manuel Da Silva descubre el pétalo de orquídea sobre la mesa de su despacho y le pregunta a su mayordomo.</i>
	<i>Cuando Sira está terminando su maleta aparece Marcus en la habitación del hotel, lleva una herida de arma blanca en el brazo que Sira le cose con aguja e hilo. Hablan y</i>

	<p><i>cuando están a punto de besarse, llama Da Silva para decirle que la acompaña personalmente a la estación. Marcus se esconde en el balcón. Después insiste para que Sira se marche con él, pero ella no sabe que Da Silva se ha dado cuenta y piensa que lo mejor es no levantar sospechas.</i></p>
Episodio n.º 11	
<p>Manuel Da Silva la acompaña a la estación y se despide de ella, en la primera estación M. Logan le avisa de que tienen que bajar porque dos hombres tienen orden de asesinarla. Sira se esfuerza por salir corriendo con su cuaderno de notas que se le cae a la vía. Marcus lo recoge en la carrera. Después huyen en un coche de él, detrás dos hombres les persiguen en la noche.</p>	
	<p><i>Sira sale de la habitación y se marcha con Da Silva que la acompaña hasta dejar la maleta en el vagón. A la vez, João avisa a Marcus L. de que a Sira la van a asesinar los matones de Da Silva.</i></p>
	<p><i>En la misma estación Marcus avisa a Sira, ambos salen huyendo (el cuaderno de notas de Sira cae a la vía y Marcus lo recoge) salen en el coche tiroteados por los guardaespaldas de Da Silva quienes les persiguen. Durante el trayecto el coche se para porque una bala ha atravesado el depósito de gasolina. Tienen que andar por el campo y a Sira se le tuerce un tobillo. Se refugian en una especie de granero. Allí les</i></p>

	<p><i>encuentra un campesino que les ofrece acompañarles hasta un pueblo a buscar un mecánico. No tardan en aparecer los matones, quienes les encañonan. En una escena de acción, tanto Marcus como Sira actúan con agilidad y se hacen con la situación.</i></p>
<p>Marcus conduce hasta Madrid, sospechan ambos, pero no desvelan su identidad.</p>	
<p>Al llegar, continúan sin hablar de sus respectivas misiones, pero está claro que se quieren y pasan la noche juntos.</p>	
	<p><i>Sira le ofrece subir, él le cura el tobillo y ella esconde el bolso con el microfilm debajo del sillón. Duermen juntos.</i></p>
	<p><i>Al despertar, Sira encuentra una nota en la que Marcus le dice que se ha ido al Hotel Palace y que no piensa irse muy lejos.</i></p>
<p>Por la tarde, Sira informa a Hillgarth del resultado de su misión, pero un agente se le ha adelantado por la mañana, ella aporta la información de su cuaderno que es mucho más completa. A la vuelta encuentra una nota de Marcus que ha tenido que volver dos días a Lisboa.</p>	
	<p><i>Sira informa a Hillgarth que se queda sorprendido de la competencia de Sira, ante las anotaciones y el microfilm.</i></p>
	<p><i>Cuando Sira va a entrar a su casa Da Silva la está esperando para llevársela como</i></p>

	<p><i>rehén, necesita el microfilm que ya imagina en poder de los ingleses. Desde una habitación del Ritz llama a Hillgarth para ofrecerles un intercambio. Los alemanes presionan a Da Silva para que recupere el microfilm.</i></p>
	<p><i>Los ingleses (Hillgarth y Logan) montan un escenario falso para devolver el microfilm, que Da Silva supone, cita a solas a Logan enviándole la pulsera de Sira y ofreciéndole un intercambio real o Sira morirá.</i></p>
	<p><i>Marcus roba el microfilm del cajón del despacho de Hillgarth. De nuevo una secuencia de acción en el que se pone en juego la pericia de ambos para deshacerse de Da Silva y su matón y salir vivos.</i></p>
	<p><i>A Manuel Da Silva, derrotado por los ingleses, lo condenan los alemanes.</i></p>
<p>Sira organiza una reunión en la biblioteca de casa de su padre para desvelar su personalidad a Marcus L., Gonzalo Alvarado y el matrimonio Hillgarth. Se compromete a seguir trabajando como modista y espía.</p>	
	<p><i>Sira y Marcus L. dan un paseo por el Parque del Oeste, Marcus le pregunta si es consciente de lo peligroso de su decisión. Ella le pide que le besé.</i></p>
	<p><i>La escena final corresponde a un paseo de Sira por la playa de Estoril, recoge algunas palabras del Epílogo de la novela que se</i></p>

	<i>recogen con su voz en off. Música: Tema de Sira.</i>
--	---

Fuente: Elaboración propia

Del contenido de la Tabla 8 es posible concluir que los alargamientos de la serie se producen de forma gradual y aumentan sobre todo en los episodios finales. En cuanto a los sucesos se refiere, el Episodio n.º 1 mantiene una literalidad primaria con referencia a la novela. Sin embargo, a medida que el audiovisual avanza, los alargamientos integran la totalidad de la serie hasta llegar a dominar la estructura de la argumentación tal y como puede apreciarse en la misma tabla.

Esta realidad sugiere que los autores de la producción necesitaban prolongar el contenido de los sucesos mediante acontecimientos secundarios y así poder alargar la duración de los episodios. El inicio y el desenlace, que están claros desde el principio, son los que enmarcan la historia, por lo tanto, se permitieron ampliar su desarrollo justo en los tramos donde puede decirse que la acción de la novela decae y se sintetiza, que son el periodo del espionaje en Madrid y las aventuras de Sira en Lisboa.

Los capítulos que integran estos sucesos en la novela son del 44 al 69 y están en la Cuarta Parte de la novela. En la serie comienzan por alargar estas aventuras enlazando el suceso del concierto de piano con el de Fraü Sterling, personaje que no figura en la novela.

Como ya se ha dicho, al equipo de producción no se le permitió rodar en el Hipódromo, teniendo en cuenta además, la dificultad que hubiese tenido habilitar tales exteriores para el rodaje. La fiesta de inauguración del Hipódromo a la que hace referencia la novela fue el 4 de Mayo del 1941, se trató de un acontecimiento social en la vida de Madrid, durante los años de la posguerra. El antiguo Hipódromo de la Zarzuela situado en el Pº de la Castellana, había quedado devastado por los efectos de la guerra. En la reconstrucción del

Hipódromo en los terrenos del Pardo, se había invertido bastante dinero⁶⁸. Es coherente con el texto narrado por la novela que acudieran allí las principales figuras políticas y sociales del momento, y que –entre inversores, embajadores y miembros del ejército– se hubiesen constituido dos bandos, previos al escenario de la futura guerra mundial: el de los británicos y el de los alemanes que se movían por el país como aliados del gobierno ganador.

La serie reconstruye este suceso en el Episodio n.º 8, en un teatro donde no existen palcos sino cómodas butacas de terciopelo a derecha e izquierda, donde está previsto que –vestidos de etiqueta–, se sitúen los invitados de los respectivos bandos británico y alemán. Se ofrece un concierto de piano y Sira y su padre entran del brazo. Antes de entrar, la cámara se detiene un instante en el nombre del pianista: Gregorio Quintana⁶⁹.

La relación entre el brazalete que Sira usa esa tarde del concierto como complemento sobre su brazo enguantado de raso claro y las acciones siguientes, se revela, en estos alargamientos, como un componente que enlaza fuertemente la estructura de la acción.

Más tarde, cuando la protagonista sale del teatro llevada por su padre, fingiendo un desmayo y ocultando el rostro para no ser reconocida; este suceso discurre idéntico en la novela (solo cambia la localización). Sin embargo, Fraü Sterling personaje de la serie, se levanta en el pasillo a oscuras y alcanza a tocar la alhaja, en la que reconoce a su dueña en el momento en el que se la llevan a toda prisa.

A partir de ahí, una serie de acontecimientos que amplían la serie televisiva se desencadenan:

Sira acude a la cena a la que había sido invitada por Fraü Sterling con interés de integrarla en la causa, para darle a conocer a Da Silva. La escena se anticipa

68 www.abc.es/abcfoto/revelado/20140511/abci-revelado1105-201405091903.html Resultados de ABC de la fiesta de la fiesta de Inauguración de Hipódromo de la Zarzuela. Fecha de consulta 15-V-2017.

69 No es otro que el productor de la serie de televisiva. El equipo quiso hacer este guiño a esta altura de la serie, a modo de *cameo*, que indica la camaradería del grupo con respecto a su productor. Obtenido de Susana López Rubio. (Comentario personal 25-IX-2016).

e incrementa la tensión con respecto a la novela, pues en el texto literario, la figura de Da Silva no aparece en Madrid, Sira no ha de operar con él hasta su llegada a Lisboa. Sin embargo, en las imágenes, la aventura comienza bastante antes, en el episodio n.º 8, en la cena en casa de Fraü Sterling donde, en una ambientación magnífica⁷⁰, la modista de los primeros episodios se revela transformada en una mujer de mundo.

Cuando, durante la cena, la anfitriona reconoce el brazalete actúa con rapidez y la echa de su casa. Sira se marcha con dignidad. Aunque como buena profesional no se da por vencida y continúa poniendo los medios para contactar con Da Silva. Así se introduce otra escena de espionaje en la joyería Anchorena a través de la cual la espía despliega sus buenas cualidades. Y otra más, por la que logra una cena con Da Silva gracias a la que exhibe un vestuario espléndido y la facultad de ir atrayendo al portugués a su terreno.

La actriz se amolda bien al papel de buena espía que exige el guion, a la vez que, sin perder la focalización que conjuntamente mantiene con la novela, se transforma en una mujer que actúa por sí misma. En definitiva, sin abandonar los elementos narrativos que se han comentado e implican mayor unidad con el texto narrativo como son los elementos del discurso: la voz narradora, la focalización y la temporalización.

Los distintos sucesos de la historia, especialmente al final, se alargan por los caminos del espionaje en los Episodios n.º 8, n.º 9, n.º 10 y n.º 11. A lo largo del los Episodios n.º 9 y n.º 10 se produce la ampliación de secuencias en Lisboa. La mayor parte de estos alargamientos sirven para presentar una serie de imágenes anejas que muestran el jaez de Manuel Da Silva, con el que van a tener que enfrentarse, tanto Sira como Marcus Logan a lo largo de los dos episodios finales.

70 Para esta cena el equipo artístico diseñó una vajilla especial con la esvástica en platos y copas (“Como se hizo” Episodio n.º 8).

6.2.2. Simbolismo visual de algunos elementos del guion

La función de los escenógrafos de *El tiempo entre costuras* ha sido ya señalada en el presente estudio como un trabajo elaborado con minuciosa profesionalidad. Lo demuestran sus testimonios en los pasajes dedicados al *making of*, la entrevista mantenida con Koldo Vallés –director artístico de la serie–, y el producto televisivo final que refleja una puesta en escena de calidad en la creación de sus espacios (tanto interiores como exteriores) y una buena iluminación y fotografía.

Las cualidades de estos elementos visuales contribuyen a otorgar protagonismo a determinados objetos, que aparecen en el guion literario de la serie y no en la novela, configurándose como elementos fílmicos de primer orden hasta llegar a formar parte de su estructura interna.

Uno de ellos, seleccionado en el guion como conector del relato a lo largo de los episodios, tiene valor artístico y llega a simbolizar a la misma protagonista, es la pulsera o brazalete que Sira utiliza en algunos episodios.

Sobresale entre las joyas que Sira recibe de su padre, pues se trata de una joya antigua, tipo brazalete, de oro amarillo, en cuyo ensanchamiento lleva engarzadas pequeñas piedras preciosas: tres rubíes, unas perlas y algún brillante. Posee un cierre con cadena de seguridad. “Lo más seguro es que nunca llegues a lucirlas: como ves, son un tanto ostentosas” le había dicho Gonzalo a Sira, refiriéndose a las joyas, en la tarde de su donación (D. p. 50).

Sin embargo, a partir de la función que se concede en el guion a esta pieza, tanto el equipo artístico como el realizador hubo de estar pendiente de ella a lo largo de la producción de la serie, desde lograr la joya adecuada, tenerla en cuenta durante la grabación en maquillaje y vestuario y finalmente buscar los planos significativos en el montaje y la edición.

Seguidamente se analiza la trayectoria de la pulsera en la imagen con el fin de demostrar cómo sirvió de hilo argumental:

En el Episodio n.º 1: (00:46:54) se visualizó la pulsera por primera vez. Las joyas están extendidas sobre la mesa del comedor de la casa de Ramiro quien emite un silbido “todo esto vale mucho dinero nena”. La pulsera, que destaca entre las demás joyas por su belleza, es la que elige Ramiro para observarla de cerca y tenerla entre las manos mientras habla con Sira.

(00:56:00) Sira y Ramiro –vestido con esmoquin– están disfrutando de su primera noche de fiesta en el Hotel Continental de Tánger y se reúnen con otras parejas de españoles que les invitan a su mesa. En ese momento les hacen una fotografía, la luz blanca del *flash* permite ver sus imágenes sonrientes.

(01:08:51) La imagen de la fotografía pertenece a ellos dos abrazados en el extremo del grupo. Sira cruza su brazo por delante hasta el hombro de Ramiro, en la mano un cigarrillo, en el antebrazo luce la flamante pulsera. La protagonista continúa luciendo la pulsera de modo natural, en el brazo en el que cuelga su bolsito.

Durante otra de las noches que salen de fiesta y discuten porque Ramiro invita a todos, comienza a entreverse la verdadera personalidad de Ramiro. En Sira se mezclan el sentido común y los celos. A lo largo de la discusión por la calle, de noche y a oscuras, en la muñeca de Sira se percibe la pulsera.

Por contraste, a la mañana siguiente han hecho las paces, se visualiza una escena llena de luz, Sira paseando abrazada a Ramiro por las calles exóticas de Tánger revelando que todo se ha resuelto. En la secuencia Sira luce la pulsera en su brazo derecho, con el que señala todo tipo de objetos y animales curiosos (01:05:00-01:05:50).

La pulsera no vuelve a aparecer, en las siguientes escenas la situación se va tornando progresivamente triste, hasta dar un giro dramático en la vida de Sira.

Episodio n.º 3: para sorpresa de los lectores de la novela, se introduce en la serie un acontecimiento totalmente distinto. Palomares, el ayudante del comisario, un policía descarado y bruto, le entrega a este unas joyas que ha requisado en la Luneta.

(00:22:14) Entre el montón de joyas que vuelca sobre la mesa de su jefe, de nuevo destaca la pulsera. El comisario la elige y sopesa en silencio. El espectador puede observar la joya en un rápido primer plano

(00:21:57). Seguidamente, extrae una fotografía de un pequeño cartapacio situado en el cajón de su mesa, aplica una lupa sobre ella, y se emite otro primer plano, subjetivo en blanco y negro, (según lo comentado en el apartado de la focalización, se trataría de un ejemplo de plano de ocularización interna primaria), sobre lo que está observando a través de la lupa

(00:22:60). En ese instante suena música de suspense, tomada de la pieza “*Misión: escapar*”, la pulsera se encuentra –por su parte ancha– en el brazo de una Sira sonriente abrazando a Ramiro hasta el hombro y entre sus dedos un cigarrillo.

El comisario mirando a Palomares, con los codos apoyados en la mesa y la pulsera entre las manos, mostrando a la cámara su parte ancha para que pueda verse con claridad, dice: “Me temo que esta pulsera ya tiene dueño”.

(00:38:41) La pulsera sale de nuevo a escena cuando el comisario se la muestra al cambista arrestado por Palomares, que vendía las joyas en la plaza de Luneta. Le insta para que le diga quién se las vendió, le muestra la fotografía de la noche en el *Hotel Continental*. De nuevo, la fotografía capta todo el plano de la pantalla en blanco y negro. (Suena la canción *Morocco to Spain*, compuesta para la serie y que encaja bien en la escena). Una vez que el cambista atestigua que la persona presente en la foto es la que le ha vendido las joyas, se comprueba que Ramiro continúa en Tetuán. La investigación de la policía ha continuado en paralelo al resto de sucesos que constituyen el episodio.

(00:42:29) El comisario detiene a Sira por la calle, quien ha recibido aviso urgente de Candelaria y tiene prisa. La sorpresa de Sira cuando este le muestra la pulsera la frena en seco. Toma la pulsera entre sus manos y termina llorando debido a la fuerte impresión que le causa pensar que Ramiro ha estado todos estos meses en Tetuán.

Episodios n.º 4, n.º 5 y n.º 6: el espectador ha disfrutado de la transformación externa de la protagonista hacia una progresiva elegancia, ha lucido distintos vestidos de noche en la fiesta del protectorado, con ocasión de la visita de Serrano Suñer, y en la despedida de Beigbeder y Rosalinda. Pero Sira no ha exhibido ninguna joya, incluso en los primeros episodios ni siquiera lleva pendientes. El trabajo de maquillaje y vestuario y sobre todo, la belleza de la actriz han suplido la carencia de complementos. La finalidad de esta ausencia de ornamentación es el contraste que producirá la pulsera cuando aparezca.

Hasta el Episodio n.º 6, (00:42:04) en la espectacular entrada que efectúa en el Hotel Ritz, y en su posterior conversación con A. Hillgarth en la habitación, en la que aparece adornada con un juego de perlas que acentúa aún más el efecto de la elegancia que se desea resaltar, la protagonista no utiliza joyas.

Después, exceptuando cuando entra en su nuevo piso ostentando un largo collar de perlas que adorna un vestido negro con cuello blanco, Sira vuelve a mostrarse con su habitual sobriedad en lo que a ornamentación se refiere, aunque los modelos que use sean progresivamente más sofisticados –de dos cuerpos, con cuellos de piel, sombreros aparatosos etc.– (01:03:52).

Episodio n.º 7: (00:14:16) Tras la noche del interrogatorio de Ignacio en su piso, Sira se dirige elegantemente vestida a dar un paseo en taxi por su antiguo barrio, esta vez aparece en escena con dos pendientes pequeños de perlas. La escena prosigue en una entrevista con Hillgarth y, al despojarse de los guantes blancos que ha llevado durante el paseo, se vislumbra en su muñeca, por primera vez, la pulsera. A lo largo del episodio continúa con ella puesta.

En la fiesta de la puesta de largo, las pequeñas perlas que ha usado como pendientes son la única joya que la adorna, exceptuando que, sobre el guante negro de raso hasta el codo, sobresale haciendo juego con el fajín de su vestido, la pulsera de oro a modo de brazalete.

- Episodio n.º 8: Sira continúa luciendo la pulsera de modo habitual. Suele compaginarlo con un pequeño juego de perlas pequeñas (pendientes y gargantilla), bien maquillada y luciendo un vestuario de época bien seleccionado.

Acude a la fiesta de entrada del año 1941, sin saber que va a encontrarse con Gonzalo. Va muy elegante, con un traje de noche de diseño propio⁷¹, peinada con un moño y unos pendientes colgantes de perla algo más llamativos, y de nuevo luce la pulsera sobre su guante negro derecho hasta el codo.

Hasta el final del episodio, tanto cuando trabaja en el taller, como cuando va de fiesta (al concierto al que es invitada por Gonzalo, su padre) permanece con la pulsera, que constituye un signo de distinción.

(00:35:57) Durante el concierto en el que se encuentran ingleses y alemanes, Gonzalo lleva en brazos a su hija, supuestamente desmayada; del lado opuesto de asientos (ocupado por los filoalemanes) se levanta Fraü Sterling y toca la pulsera en el brazo de Sira, objeto que de nuevo figura un instante en primer plano sobre el guante, en esta ocasión de seda color crema y hasta el codo, en consonancia con su vestido de noche.

(00:43:11) Sira se presenta en la cena a la que ha sido invitada por Fraü Sterling, con la intención de conocer a Da Silva. Acompañan al turbante que ya ha lucido en otras ocasiones unos pequeños granates en las orejas. En el brazo derecho la pulsera, haciendo juego con un anillo en el dedo anular. En la muñeca izquierda un reloj.

(00:47:32) A Fraü Sterling se le demuda el rostro cuando descubre la pulsera en el antebrazo de su invitada. Suena la música de suspense que en este caso es una variación de la melodía de *La sombra del Tercer Reich* sin los redobles de tambor. Primero, un plano de la misma y después una imagen del personaje y un fuera de foco de la pulsera. Sterling les dice a sus invitados que tiene que ausentarse, una doncella avisa a Sira de que la llaman por teléfono, en realidad Fraü Sterling la ha descubierto por la pulsera y le pide tajantemente que abandone su casa.

(00:58:04) Sira comienza a seducir a Manuel Da Silva. Previamente ha vuelto a contactar con él, mediante artimañas de espía relacionadas con alfileres de

71 Diseño de Bina Daigeler y preferido por ella. Figurinista de la serie. Obtenido de:
https://www.eldiario.es/cultura/series/disenadora-tiempo-costuras-elige-modelos_0_220128203.html
Fecha de consulta: 6:XII.2016

corbata, y logra que la invite a cenar. Se presenta en la cena con un vestido de noche corto, original, de seda color vino, en sus pendientes unas perlas pequeñas y en su antebrazo la pulsera. Da Silva le coge la mano derecha –en la que se visualiza con claridad el brazalete– y hace una alusión a la belleza de sus ojos. Ella le corta con suavidad y le pide que hablen de negocios.

Episodio n.º 9: (00:26:20) La acción se ha trasladado a Portugal, en la primera cita nocturna con Da Silva. Sira continúa apareciendo en escena con trajes elegantísimos, esta vez uno negro con adornos bordados delanteros en beige, su pelo recogido a la derecha con un broche. El pequeño conjunto de perlas y, siempre fiel a la pulsera–brazalete sobre el guante de seda negra hasta el codo.

(00:35:23) La protagonista va en búsqueda de la secretaria de Da Silva. En ese momento lleva un original sombrero y un vestido de paseo. Su equipo de joyas lo constituye el juego de perlas y la pulsera.

(00:48:46) En esta ocasión va vestida de noche, con pendientes colgantes que ya ha lucido en otras ocasiones y gargantilla de brillantes, el broche del moño es también de un original diseño. La pulsera continúa luciendo en su brazo.

(00:58:39) Vestida de paseo, se entrevista con Da Silva por motivos de trabajo, la pulsera permanece en su antebrazo.

Episodio n.º 10: (00:18:00) En la noche en “El Galgo”, Sira va vestida de largo, lleva unos pendientes de brillantes y rubíes, el modelo de noche es espectacular y en su brazo desnudo brilla la pulsera.

A lo largo de este episodio se repiten las escenas en las que Sira no se separa de la pulsera, vestida de día (visitando a Rosalinda) y de noche (en la cena con los alemanes). Durante la cena repite modelo, usa el mismo vestido con fajín dorado que llevó a la fiesta de la puesta de largo, aunque en esta ocasión las orquídeas en el pelo son las que marcan el exotismo del conjunto.

(01:08:45) Tras una escena de intriga, en la que Sira ha cosido la herida de Marcus, Manuel Da Silva llama a la puerta y Marcus ha tenido que esconderse en el balcón olvidando el sombrero encima de la mesa; Manuel –que ya ha

descubierto para quien trabaja Sira– le dice que ha venido a recogerla para llevarla personalmente a la estación y después se marcha de la habitación. Marcus pretende que huyan juntos. Están nerviosos recogiendo, Marcus va desde la alcoba a la mesa donde Sira está guardando el wolframio, le entrega la pulsera –“no te dejes la pulsera”– le dice, –“¡Ah! gracias”– contesta Sira. Es un instante casi imperceptible.

- Episodio n.º 11 (00:25:25) Sira ha llevado la pulsera puesta, pero no se ha apreciado porque llevaba los guantes. Se percibe cuando está sentada junto a Marcus en su casa y esconde el bolso debajo del sillóncito de época en el que se sientan ambos.

(00:28:23) Se deduce que Marcus y Sira han pasado la noche juntos. Cuando Sira se despierta está cubierta con la sábana y únicamente tiene en su brazo la pulsera.

(00:30:34) En la entrevista con Hillgarth en la que da cuenta de su viaje a Portugal y se entera de que Marcus es un agente del SIS, Sira lleva puesta la pulsera.

(00:51:45) En esta secuencia la pulsera cumple su última misión. Da Silva tiene como rehén a Sira y no se fía del montaje de los ingleses para devolverle el microfilm. Organiza un plan paralelo, interpela a Logan mediante la pulsera dentro de un sobre, junto a una nota en la que le pide que acuda solo con el microfilm a un lugar determinado, si quiere volver a ver a Sira con vida. Cuando Marcus abre el sobre en el que se encuentran la nota de su enemigo y la joya,, se visualiza de nuevo un bello primer plano de la pulsera en manos del agente.

A lo largo de este pormenorizado análisis, se aprecia que el aspecto ornamental de la protagonista se ha elaborado con atención para producir un efecto causal en la acción. Por una parte, la pulsera colabora visualmente en el efecto general de la evolución de Sira en lo que a elegancia se refiere, y por otra, adquiere un protagonismo funcional en la acción. En esa función, se entremezclan de nuevo el factor intriga y el sentimental. A lo largo de los tres primeros episodios de la serie, una pulsera perteneciente a las joyas heredadas

por la protagonista la robó un personaje de la índole de Ramiro –cuya vida recobró en el guion– y por lo tanto fue posible recuperar las joyas. Sirve de motivo al comisario para aumentar su credibilidad y algo del espíritu protector hacia Sira (Episodio n.º 3 00:52:44), además de conducirle a encontrar al autor de tales fechorías.

Más adelante, a lo largo del episodio nº 8, la pulsera se convierte en un elemento amenazador que pone en peligro la misión de espionaje, a través del descubrimiento de Fraü Sterling, a través de ella, de que Sira pertenece al bando de los ingleses (Episodio n.º 8, 00:47:32).

En el episodio final n.º 11, la alhaja se emplea como prueba de vida, cuando Da Silva desea que le devuelvan el microfilm y piensa que Marcus Logan se implicará si utiliza a Sira. Los dos hombres, enamorados de la propietaria de la pulsera, le van a dar relevancia en el momento del rescate. El hecho de que, en los tres casos, se recurra al mismo objeto personal de la protagonista, visualizado progresivamente en la pantalla, fomenta la unidad de acción y el equilibrio estructural entre los episodios de la serie.

Hasta el Episodio n.º 6 el equipo de vestuario y maquillaje habituó al espectador a una imagen de la actriz cada vez más elegante. Su primera transformación, se representa por partida doble ante el espejo del taller de Tetuán, en compañía de Candelaria y Jamila, quienes admirán con entusiasmo este primer cambio, sin joyas (por todo adorno un pequeño reloj de pulsera). El peinado de época, el maquillaje y las uñas de pies y manos pintadas de rojo (Episodio n.º 3, 00:07:35). En un ambiente de alegría y asombro las tres mujeres se felicitan –matices positivos emocionales que no son los predominantes en el proceso narrativo de la novela–, cuando Sira se transforma a sí misma “enfundada en mi nueva imagen de mujer de mundo” (D. p. 163) a base de maquillaje y corte de pelo inspirado en modelos de las revistas francesas.

En las distintas fiestas en las que Sira comenzó a desfilar con distintos vestidos de noche tardó en lucir joyas. En la primera, el arreglo de Sira constituyó todo un ritual en ambos textos. En la novela figuran objetos emblemáticos que

se recrearon en pantalla, las medias de seda, la polvera. Al guion le convino que no figurara ningún adorno; así la actriz deslumbró maquillada, vestida y calzada con un modelo de época, debido a su propio estilo (Episodio n.º 4, 00:55:23). El segundo vestido, lo luce en la fiesta de despedida de Juan L. Beigbeder, ya más familiarizada con la pareja de mandatarios, continuó llenando la pantalla con su presencia sin joyas (Episodio n.º 6, 00:15:39). En este caso lleva un vestido largo estampado, el moño del pelo adornado con una flor de tela color fucsia. Tampoco Rosalinda va muy enjoyada para evitar el contraste con Sira, únicamente de sus orejas cuelgan unos aritos cruzados que dan brillo a su rostro.

Estos detalles pasan inadvertidos a quien no conoce aún el protagonismo que adquirirá paulatinamente la pulsera.

Los miembros del equipo de vestuario no adornaron a la espía con la pulsera hasta los sucesos del Episodio n.º 7, a partir de los cuales el personaje la utilizó como complemento intencionadamente. Se pretendió hacer ver que Sira, apagada al recuerdo familiar, la lleva siempre, junto a alguna otra joya más o menos pequeña dependiendo de la ocasión.

A partir del Episodio n.º 8, los acontecimientos en los que la protagonista luce elegantes vestidos de noche son cuatro y en todas las ocasiones lleva puesto el brazalete. Las dos primeras veces, sobre el brazo enguantado y las dos siguientes, sobre el brazo desnudo.

Para conveniencia de los guionistas, en la novela no se detallan en exceso las características del vestuario. Según el texto literario, la protagonista ha evolucionado mucho para poder infiltrarse con naturalidad en la alta sociedad de Madrid en 1941 procediendo del mundo de las modistas de Vallecas, hecho que ha sido posible por lo que ha vivido y sobre todo por su capacidad de fingir.

A lo largo de la serie, la interpretación de la actriz envolvió de una especial superficialidad su metamorfosis, sin que se apreciase tanto la doblez que suponía. Se elaboró su atuendo en función del papel que correspondía en cada caso. El personaje se amoldó con naturalidad a los distintos roles, también al de una distinguida modista y espía española que trabajaba para el Servicio de

Inteligencia inglés, en el que una pulsera, un objeto femenino y bello, la representó en imagen y condujo el hilo estructural de varios episodios fomentando la unidad entre los sucesos. El recorrido argumental y visual de la pulsera desemboca en su simbolización, especialmente al final, cuando Marcus extrae la joya del sobre que le entregan de parte de Da Silva (Episodio nº 11 00: 51: 46).

Otra serie de objetos de carácter visual que cobran importancia en la serie por su significado especial son las fotografías. Los guionistas y realizadores las utilizan entre sus materiales del mismo modo, para emocionar en unos casos y aumentar la intriga y el suspense en otros. Ya se ha aludido concretamente a la función de la fotografía en Tánger en el Hotel Continental (Episodio nº 1, 00:51:45), que guardará el comisario de policía en el cajón de su mesa y servirá de prueba para encontrar a Ramiro.

En la despedida de Tánger de las dos amigas, en la que Sira le regala un costurero de viaje “le encantaban los regalos por insignificantes que fueran” (D. p. 364), fílmicamente se celebra una fiesta en la que se escenifican diálogos cargados de emotividad, el de Juan Luis con Rosalinda y el de Sira con su amiga, Sira manifiesta su predilección por una alfombra que Rosalinda ignora si se llevará o no y además recibe como regalo una fotografía, en la que durante la noche del estreno del vestido *Delphos*, Rosalinda sonríe con cierta tensión ante el *flash* (Episodio nº 1, 01:06:33). “Lo inmortalicé para ti “, le dice a Sira (Episodio nº 6, 00:18.18). Es propio del guion de la serie reservarse esos pequeños detalles entrañables, coherentes también con el espíritu de la novela. El detalle de la alfombra (Episodio nº 6, 00:54:09), por ejemplo, ha podido pasar inadvertido y, sin embargo, cuando Sira entra en su nuevo taller en Madrid, exquisitamente decorado, enseguida la reconoce entre los demás elementos de lujo. Es un modo de visualizar la expresión de la novela “De inmediato intuí la mano de Rosalinda en todo aquel montaje” (D. p. 416), pero con buen gusto y buscando enlazar unos episodios con otros.

Las fotografías en blanco y negro y de buena calidad las maneja A. Hillgarth de modo habitual para indicarle a Sira los rostros de sus principales objetivos.

Paquita le enseña fotografías a Sira que guarda dentro de una lata (Episodio n.º 7, 00:32:32). Ambas pasan un rato cargado de emociones, junto a la cama de Paquita, rememorando el pasado en blanco y negro viendo las fotografías, que se muestran al espectador, de la boda, a la que ya se asistió en el episodio n.º 1, del marido de Paquita en el frente, de su hijo pequeño.

João le presenta también a su mujer y a su nieta mediante la fotografía de la cartera (Episodio n.º 9, 00:56:00). Esta muestra de fotografías familiares establece una corriente de empatía entre el personaje central, el secundario y el espectador.

Las fotografías se utilizan también en la presentación de cada episodio para anticipar algunas escenas de lo que va a ocurrir en el próximo, los llamados *spoilers*. Confirmación de que en la realización se les ha querido dar una especial una importancia y su aparición en la presentación es coherente. También guarda relación con las contratapas de la novela, que –como se señaló en el apartado dedicado al paratexto de la novela (Cap. 2.4)–, pues están adornadas con unas fotografías de época.

Similar sentido tiene el recorrido de una medalla de plata de la Virgen de Fátima (Episodio n.º 9, 00:53:06) que le enseña João a Sira, ilusionado con la Primera Comunión de la nieta; a Sira le viene oportunamente a la mano cuando la descubre en oro, dentro del joyero que le muestra Rosalinda (Episodio n.º 10, 00:11:15) compuesto por los regalos procedentes de algunos a quienes alquila habitaciones “hay quien por alojarse una semana me ha regalado una pulsera *riviere* de brillantes o un broche de Lalique” (D. p. 565). “Quédatela” le dice Rosalinda en el episodio fílmico. La medalla de oro ha de cumplir también una misión: acallar las quejas del chófer, que ha descubierto a Sira entrando por la puerta de servicio al amanecer y al bajar del motocarro (Episodio n.º 10, 00:33:58) y por lealtad hacia ella, que sabe hacerse amigos, se lo recrimina previamente antes de comunicárselo a su jefe. En el último episodio cuando el empresario portugués ha secuestrado a Sira, muestra a la espía y al espectador de qué es capaz: primero enseña a la cámara la medalla, después se la arroja a Sira, “mira, si hay algo que no soporto, son los traidores” (primero silencio,

después un acorde y finalmente unas notas de piano con la variación del tema *La Sombra del Tercer Reich*) se infiere que, probablemente, João haya pagado con su vida, el haber salvado a Sira.

Por último citar entre estos objetos fetiche, las tijeras, que tanto en la novela como en la serie inician su andadura como un adorno exótico en su primer taller “Por todo adorno en el cuello me colgaba una larga cadena de plata rematada en unas tijeras antiguas del mismo metal: no servían para cortar de puro viejas, pero las encontré en el bazar de un anticuario mientras buscaba una lámpara y de inmediato decidí convertirlas en parte de mi nueva imagen” (D. p. 166). Así se plasma visualmente (Episodio n.º 3, 00:14:37): aparece con este colgante en varias ocasiones, y las tijeras son un instrumento habitual de trabajo, tanto en la costura, como en el espionaje (cortar las cintas de las cajas de bombones o desatar unas flores). Finalmente, esa tijera que descuidadamente Sira guarda en el bolsillo (Episodio n.º 10, 00:50:53) se convierte en el arma que necesita para actuar contra Da Silva (Episodio n.º 10, 00:56:57).

Todos los detalles descritos muestran la funcionalidad de este conjunto de objetos. A través de ellos se vincula emocionalmente al espectador con la trama, sin dispersar en exceso su atención. Son detalles que enriquecen y unifican la acción mediante la fuerza de la imagen.

Estos elementos visuales desarrollan su función en el guion en cuanto a la ambientación: los actores dirigen hacia ellos su mirada, la cámara les dirige fotogramas determinados y se convierten en elementos narrativos que colaboran en el relato de los sucesos. Afectan a la unidad estructural, como en el caso de la pulsera o ayudan puntualmente, como elementos de enlace entre los episodios, como es el caso del resto de los ejemplos que se han citado.

6.3. Los personajes

La definición de mimesis que Aristóteles hace en su *Poética*, se refiere en primer lugar a la imitación de acciones y, en segundo lugar, a la de los hombres; el concepto que plantea del personaje como agente enlaza con la visión funcional predominante en el siglo XX. Para el filósofo griego, el papel primordial de actuante-personaje se corresponde también con su dimensión caracterológica, con los atributos que configuran su identidad y su aspecto ético, precisamente derivados de su papel, actuación y alineamiento en el propio proceso de la acción. Esta teoría aristotélico-platónica sobre el personaje, de carácter secundario, es la que preconizaron los formalistas rusos (Propp en su *Morfología del Cuento* y Tomackevski), en esencia, la acción está por encima de la individualidad del personaje. En la teoría literaria, la figura del personaje se ha examinado desde diversos puntos de vista que pueden resumirse en dos, “estas dos dimensiones, la funcional y la caracterológica, se han encontrado siempre presentes, usualmente en contraste y con el privilegio de una u otra, en los distintos estudios y concepciones del personaje narrativo” (Valles, 2008, p. 160).

La primera dimensión lleva a considerar al personaje según su funcionalidad y limita sus posibilidades estrictamente al texto, desde un punto de vista sintáctico (Bobes, 1993), así se analiza a los personajes en la narratología, es decir, todo relato cuenta, al menos, con dos actantes básicos que son el sujeto y el objeto, “Con los formalistas y estructuralistas nacen una serie de modelos que pretenden clasificar al personaje según su función en la historia, los más citados son el modelo de Propp y sus esferas de acción y el modelo actancial de Greimás” (Canet, 2010, p. 65).

Sin embargo, este concepto evoluciona desde su inicio, tanto en la narrativa literaria como en la narrativa cinematográfica, hacia una perspectiva del personaje más individual que lo aproxima a la importancia de su configuración caracterológica y relacional con el resto de los personajes.

Chatman (1990) divide los contenidos de la historia en dos tipos: los sucesos y los existentes. Este autor considera que una teoría sobre el personaje debe

tratarlos como seres autónomos, despegados de la trama. Según Bobes (1993), se trataría de una concepción semántica y pragmática del personaje.

Según el género de novela a la que sea factible referirse, cabe incluir un tipo de personaje u otro. Por ejemplo, la novela experimental del siglo XX se alejó del “arquetipo de una sola pieza, inalterable en toda la obra, de donde derivaba su fuerza y su verosimilitud, a ser simplemente un tipo cualquiera, un individuo perteneciente a la masa social amorfa” (Bobes, 1993, p.148).

En el Capítulo 2 se adscribió *El tiempo entre costuras* como una novela heredera de la novela realista y popular, de aventuras, no como una novela experimental. Los personajes están descritos por la voz narradora y cada uno tiene personalidad, independientemente de su funcionalidad en el discurso.

Al personaje literario, el de la novela *El tiempo entre costuras*, cabe referirse con el texto de la cita siguiente:

El personaje escrito es, primero que todo, el efecto de una observación y testificación cuyo vehículo es la palabra. La voz que me habla declara la existencia del narrador y, además, al “comportarse” como la voz de la “persona” (de ser su analogía), insuflándose vida, se la insufla al personaje. De allí surgen analogías secundarias [...]. Si el narrador es, a su vez, un personaje (por ejemplo, si se trata de una narración homodiegética), la narración es a la vez analogía de un pensamiento, de una reflexión o de una escritura (el narrador “habla” consigo mismo, “piensa” y “razona”, “escribe”) (Baiz, 2004, p. 126).

Sira es la voz, que, al relatar el fragmento de su vida enmarcado en la novela, construye mediante el lenguaje, los personajes que la rodean. Ella es la primera que se atribuye a sí misma rasgos externos e internos de naturaleza convincente que justifican sus posteriores acciones: “Aprendí rápido. Tenía dedos ágiles...” (D. p. 16)

“seguía en los huesos y el tono mortecino de mi tez contrastaba con los rostros tostados por el sol del verano de mi alrededor. [...] Seguía asustada [...] atemorizada [...]. Aún tenía el pánico por compañero y me seguían escociendo con rabia las heridas” (D. p. 103).

O bien los pone en boca de otros personajes “–decía Doña Manuela–, Es buena, y mejor que va a ser si no se nos desvía. Mejor que tú, como te descuides” (D. p. 17). “Vaya, vaya, mi hermosa vecina” (D. p. 174) “Chica, tienes un estilo divino, coses como los mismísimos ángeles, pero en cuestiones de cultura estás un poquito pez ¿no?” (D. p. 199).

Por ejemplo, un rasgo externo que se prefirió obviar en el audiovisual, es la transformación física de la narradora-personaje reseñado en la novela y que respalda el cambio profesional de Sira. En varias ocasiones, la propia narradora hace alusión a su propia delgadez: “Envolvió mi cuerpo delgado en su corpulencia” (D. p. 53), pero tras la crisis propiciada por el abandono de Ramiro se trata de un rasgo más determinante que la inclina hacia la profesión de modista con el estilo personal que quiere otorgarle la novelista:

“la incertidumbre de los últimos tiempos, el aborto y la convalecencia habían menguado mi cuerpo en al menos seis o siete kilos. La amargura y el hospital se llevaron por delante la rotundidad de mis caderas, algo del volumen de pecho, parte de los muslos y cualquier tipo de adiposidad que algún día hubiera existido en el contorno de la cintura. No me esforcé por recuperar nada de aquello, me empecé a sentir cómoda en la nueva silueta: un paso más hacia delante” (D. p. 155).

“Hice que Jamila me cortara el pelo con las tijeras de coser siguiendo al milímetro una fotografía del Vogue [...] con una raya a un lado y querencia a caer indómita sobre mi ojo derecho” (D. p. 156).

Esta metamorfosis física de Sira se nombra de nuevo cuando visita el bar de *Dean* en Tánger con Rosalinda “Había cambiado mi vida, había cambiado mi país, mi cuerpo y mis afectos” (D. p. 252).

La evolución física continuada queda patente a lo largo de la novela y va “in crescendo” como se muestra en la siguiente cita:

“Parecía que varios siglos me separaban de aquél otro mundo y sin embargo, solo habían pasado cuatro años [...]. ¿Dónde estaba la Sira a la que una muchachita mora cortó el pelo con las tijeras de coser en la cocina de la pensión

de La Luneta?, ¿dónde quedaron las poses que tanto ensayé en el espejo resquebrajado de mi patrona? [...] Ahora me arreglaban la melena en el mejor salón de Madrid y aquellos gestos desenvueltos eran ya más míos que mis propias muelas" (D. p. 422).

Una transformación visual literal de este tipo hubiera requerido además de maquillaje, vestuario e interpretación, que la actriz perdiese esos seis o siete kilos a los que se hace referencia en la narración. Sin embargo, en la serie se opta por manejar la visualidad de esta circunstancia únicamente contando con los tres primeros elementos, sin necesidad de que la actriz adelgace visiblemente. Además, no se opta, como se ha comentado en el apartado anterior, por una transformación visual de tipo literal porque Sira no se corta el pelo como se indica en la novela, ni ocurre en la pensión ante un espejo resquebrajado.

Por lo demás, la protagonista se define a sí misma a través de sus actos, aludiendo por ejemplo a la cantidad de trabajo abundante que ha de afrontar en ambos talleres "trabajaba sin descanso y salía muy poco" (D. p. 169), rasgo que define la laboriosidad de su carácter. En ocasiones, detalla su capacidad de decisión "Nos sostuvimos un instante la mirada [...] la mía, no lo supe. Tal vez determinación y arrojo, ganas de triunfar, de salir con éxito de aquel trance" (D. p. 219). El temperamento de Sira está claramente definido en sus reflexiones y en su capacidad de decisión.

También el carácter de los demás personajes que aparecen en la novela está bien trazado, ya se trate de figuras ficticias o documentadas por la historia, como Rosalinda Fox, Juan L. Beigbeder, A. Hillgarth. A través de la descripción del aspecto externo la autora introduce, casi siempre, algún rasgo de identidad personal.

"El narrador en primera persona [...] ha de suplir su incapacidad de introspección con testimonios directos, indirectos o conjeturas a partir de datos externos (como el aspecto exterior de los personajes)" (Garrido Gallardo, 1988, p. 167); en este sentido la narradora aporta múltiples detalles que describen

suficientemente la fisonomía externa y conducen al lector a formarse una imagen completa del personaje

“Ramiro Arribas, irresistible, mundano, guapo a rabiar. Con su pelo castaño repeinado hacia atrás, su porte deslumbrante de puro varonil, irradiando optimismo y seguridad las veinticuatro horas del día los siete días de la semana. Ocurrente y sensual, indiferente a la acritud política de aquellos tiempos, como si su reino no fuera de este mundo. Amigo de unos y otros sin tomar nunca en serio a ninguno, constructor de planes soberbios, siempre con la palabra justa, el gesto exacto para cada momento. Dinámico, espléndido, contrario al acomodamiento. Hoy gerente de una firma italiana de máquinas de escribir, ayer representante de automóviles alemanes, anteayer qué más daba y el mes que viene sabría Dios” (D. p. 37).

Antes de efectuar algunos de estos retratos utiliza un tipo de frases anticipatorias que corroboran y justifican la verosimilitud de lo que posteriormente va a relatar. Por ejemplo, con referencia a Ramiro:

“[...]aproveché la pausa para contemplarle mientras él intercambiaba unas frases con el camarero [...] Sus maneras eran elegantes y, a la vez, dentro de aquel refinamiento tan ajeno a los hombres de mi entorno, su persona rezumaba masculinidad por todos los poros del cuerpo: al fumar, al ajustarse el nudo de la corbata, al sacar la cartera del bolsillo o llevarse la taza a la boca” (D. p. 31).

Utiliza el mismo recurso para referirse a Gonzalo, su padre, y plantear más claramente a partir de los rasgos físicos el contraste social: “aproveché esos momentos para observarle” [...] “Yo era morena, mi madre era morena [...] delante, sin embargo [...] un hombre aún apuesto a pesar de su corpulencia un tanto excesiva, con pelo ya canoso que en su día debió de haber sido claro y ojos color miel algo enrojecidos, vestido de gris oscuro, propietario de un gran hogar y una familia ausente” (D. p. 44). “Firme en su discurso, sincero y descarnado...” (D. p. 47). “Hacia sus grandes ojos color avellana hartos de coser. Hacia su hermosa madurez, sin afeites ni aderezos” “hierática en su postura” (D.

p. 47). “Sigues guapa Dolores” (D. p. 48) “Tu y esa hija nuestra que es tu viva estampa” (D. p. 46), dice Gonzalo.

Introduce también símiles que sirven a la vez para describir física y temperamentalmente, como en el caso de las figuras empleadas para retratar al Comisario Vázquez:

“Me miró con aquellos ojos oscuros capaz de taladrar una pared” (D. p. 90), “Era un hombre a caballo entre los cuarenta y los cincuenta, educado en las maneras, pero curtido en su trabajo, con buena planta y el alma baqueteada a fuerza de tratar con golfos de toda ralea” (D. p. 90).

O a Candelaria:

“Tras cerrar la puerta con su voluminoso trasero [...] Suspiró entonces con tanta fuerza que su abultada pechera se hinchó y se deshinchó como si tuviera un par de globos contenidos en las apreturas del vestido de percal” (D. p. 96).

Jamila queda caracterizada desde la primera frase que le dedica como perteneciente al entorno cálido y de recuerdos imborrables que siempre supondrá para la protagonista su estancia en Marruecos “la dulce muchacha mora me ayudó a instalarme” (D. p. 97) “repetía con voz suave” (D. p. 97), “me dejaba obsequiar por sus eternas sonrisas” (D. p. 104), “llegaba arrebolada por la prisa, cargada de energía desbordante de ilusión. En cierta manera me recordaba a mí misma en el taller de Zurbano” (D. p. 169).

También Félix, que tiene un papel importante en la novela está muy bien descrito, tanto físicamente como en cuanto a todo lo que se refiere a su carácter.

“Con varios kilos de más y bastante menos pelo de lo que correspondería a una edad que probablemente aún no alcanzara la treintena” (D. p. 175), “Su tono no era insolente, solo curioso. Curioso, directo y levemente amanerado. Parecía mucho más resuelto solo que en presencia de su madre.” (D. p. 175). “Félix Aranda era un hombre raro. Gracioso, imaginativo y culto, sí. Y curioso, y fisgón. Un punto excéntrico y algo impertinente también” (D. p. 194) “gentes como él, seres de espíritu poco convencional con anhelos de volar por libre” (D. p. 195),

“era un ser con aspiraciones de espíritu libre que pasaba cuatro quintas partes de su vida constreñido entre la bipolaridad despótica de su madre y el tedio machacón del más burocrático de los trabajos, así que en sus horas de liberación, lo último que se podía esperar de él era orden, mesura y paciencia”. (D. p. 199).

Rosalinda está minuciosamente descrita, tanto en su aspecto físico como en su carácter. La narración tiene esta forma de poner en contacto al lector con los personajes, aportando un conjunto vivo de datos envueltos en símiles fáciles de imaginar.

“[...] una mujer rubia delgadísima con todo el aspecto de no ser tampoco un producto nacional. Calculé que tendría más o menos la misma edad que yo, pero, por la desenvoltura con la que se comportaba, bien podía haber vivido ya cien vidas del tamaño de la mía. Me llamaron la atención su frescura espontánea, la apabullante seguridad que irradiaba y la elegancia sin aspavientos con la que me saludó rozando sus dedos con los míos mientras con un gesto airoso se retiraba de la cara una onda de melena. Tenía por nombre Rosalinda Fox y la piel tan clara y tan fina que parecía hecha del papel de envolver los encajes, y una extraña forma de hablar en la que las palabras de lenguas distintas saltaban alborotadas en una cadencia extravagante y a veces un tanto incomprensible” (D. p. 207)

“...tomé medidas de las estrechuras de sus huesos como de gato, las más pequeñas que jamás había anotado” (D. p. 208).

“[...]se me hacía enormemente difícil imaginar a la mujer que tenía enfrente, con su simpatía radiante, sus aires mundanos y sus toneladas de frivolidad, manteniendo una relación sentimental sólida con un militar de alto grado que, además, le doblaba la edad” (D. p. 255).

Enlaza del mismo modo con el retrato de Juan L. Beigbeder, a quien otorga características de similar viveza.

“Juan Luis Beigbeder. El amante de mi cliente y amiga resultó ser un hombre alto, delgado sin exceso, rondando los cincuenta. Llevaba un uniforme de gala con un ancho fajín ceñido a la cintura, gorra de plato y un bastón ligero, una

especie de fusta. Tenía la nariz delgada y prominente: debajo un bigote oscuro; sobre ella, gafas de montura redonda, dos círculos perfectos tras los cuales se vislumbraban un par de ojos inteligentes que seguían todo lo que su alrededor acontecía. Me pareció un hombre peculiar, quizá un tanto pintoresco. A pesar de su atuendo, no tenía en absoluto una prestancia marcial: lejos de ello había en su actitud algo un poco teatral que, sin embargo, no parecía fingido: sus gestos eran refinados y opulentos a un tiempo, su risa expansiva, la voz, rápida y sonora. Se movía de un sitio a otro sin parar, saludaba con efusión repartiendo abrazos, palmadas en la espalda y prolongados choques de manos, sonreía y hablaba con unos y otros, moros, cristianos y hebreos y vuelta a empezar" (D. p 313).

Del mismo modo obsequia pinceladas de Marcus Logan:

"Aprecié la textura del lino claro de su chaqueta y las rayas de su corbata; olía bien, a jabón bueno, a hombre limpio. Yo mantenía mi revista entre los brazos. Él se sostenía con una mano apoyada en el bastón" (D. p. 193).

De Ramón Serrano Suñer:

"El más delgado de todos, el del pelo casi blanco peinado hacia atrás. El único español. El que tenía ojos de gato" ... Percibí la piel clara de su rostro apenas a unos centímetros, sus rasgos delicados y las sienes encanecidas, las cejas más oscuras, el fino bigote" (D. p. 317).

Y en el capítulo 34, dedicado a una parte de los inicios políticos del franquismo, la descripción de Serrano Suñer avanza en términos documentales:

"[...] el propietario de la cabeza más privilegiada y el ego más grandioso del gobierno comenzó imparable a extender sus tentáculos por terreno ajeno como pulpo voraz, acaparándolo todo y apropiándose a su antojo de competencias propias del Ministerio de Asuntos Exteriores sin ni siquiera consultar a su titular y sin perder, de paso, la menor ocasión para echarle en cara que sus devaneos sentimentales podrían acabar costando un alto precio a las relaciones de España con los países amigos" (D. p. 358).

Otro de los personajes históricos incluidos con precisión en la novela es Alan Hillgarth,

“tenía unas cejas tremadamente espesas [...] agregado naval de la embajada británica en Madrid y coordinador de las actividades del Servicio Secreto en España. Rostro ancho, frente despejada y pelo oscuro, con ralla rectilínea y peinado hacia atrás con brillantina. Se acercó vestido con un traje de alpaca gris cuya calidad se intuía aún en la distancia. Caminaba seguro [...] su español era excelente” (D. p 389).

Queda, por último, señalar la descripción de Manuel da Silva:

“Delgado y apuesto, moreno, con las sienes empezando a platear y un esmoquin de chaqueta clara. Manos cuidadas, mirada oscura, movimientos elegantes. En efecto tenía porte y maneras de conquistador. Pero había algo más en él: algo que intuí apenas nos cruzamos el primer saludo y me cedió el paso hacia la balconada abierta sobre el jardín. Algo que me hizo ponerme alerta inmediatamente. Inteligencia. Sagacidad. Determinación. Mundo. Para engañar a aquel hombre, iba a necesitar mucho más que unas cuantas sonrisas encantadoras y un arsenal de mohines y pestañeos” (D. p. 511).

El elenco de sustantivos que se prescriben en esta cita para el diseño de la personalidad de Da Silva, da pistas para su trasposición televisiva, así se presentará el portugués, como un hombre de mundo y sin escrúpulos que interpone sus intereses por encima de sus sentimientos.

La autora redondea a sus personajes a lo largo de la novela, siempre vistos a través de los ojos de la narradora homodiégetica. Intenta ofrecer de cada uno un perfil físico y psicológico, que lo sitúe coherentemente en el entorno en el que se mueve. Se han seleccionado los textos más definitorios de cada uno, sin embargo, emplea la descripción y la acción para definir y atinar en el distintivo personal. Con este material fue posible recrear a los personajes del guion que se utilizó en la serie televisiva.

6.4. Personajes de la serie

Puede decirse que entre el personaje literario y el fílmico existen diferencias en lo que se refiere a su construcción general, ya que ambos son producto de operaciones de diferente naturaleza: “mientras que el soporte literario facilita analogías con base verbal (la voz, el pensamiento, la escritura), el soporte cinematográfico se inclina naturalmente a las analogías con base visual y auditiva (las acciones y los diálogos)” (Baiz, 2004, p. 129). Este autor se refiere a que ambos están formados por diverso material semiótico; en el discurso literario lo que constituye al personaje es la voz y puesto que el discurso fílmico nace de la mirada, el personaje fílmico es fruto de la analogía de una visión y, secundariamente, de la analogía de una audición.

También Vanoye (1979) señala que un personaje literario se reduce a un conjunto de palabras y, por tanto, es de naturaleza distinta al personaje de un filme, encarnado por un actor, con sus particularidades físicas. Destaca que el personaje audiovisual participa, en diversos grados, de la “personajeidad” del actor, de tal forma que es el resultado de lo que aporta el personaje previsto por el guion (o extraído de la base literaria en general) y lo que agrega el actor mismo. En su obra, el autor francés adjunta un esquema (Tabla 9) que resume estas diferencias.

Tabla 9. Diferencias entre personaje literario y personaje fílmico.

Personaje	Relato escrito	Relato fílmico
Nombre y/o denominación	Nombres propios, pronombres, sustantivos.	Nombres propios, pronombres, Eventualmente: información aportada por textos escritos o por la voz en off.
Informaciones diversas	Retratos y descripción: campos semánticos, adjetivos. Diálogos; palabras del personaje, palabras sobre el personaje.	Imágenes: físico del actor, vestuario, decorados, accesorios, etc. Diálogos: parlamentos del personaje, parlamentos de otros personajes acerca el personaje en cuestión
Evolución	Variación de campos semánticos. Verbos. Marcas temporales. Retratos y descripciones contrastadas.	Marcas temporales. Variaciones del físico del actor (maquillaje), del vestuario, del estado de un lugar, etc. (imagen).
Acciones	Verbos y adverbios. Encadenamiento de términos, narración descriptiva.	Acciones filmadas =Montaje, ritmo.

Fuente: Traducido de Vanoye F (1979, p. 124).

Al aplicar los criterios del resumen de Vanoye a los personajes de la serie *El tiempo entre costuras*, se aprecia que en la serie se mantuvieron los nombres propios del texto literario. Los actores asumieron, en su mayoría, los principales rasgos físicos y psíquicos de los personajes de la novela, en todo momento apoyados por el equipo de vestuario, maquillaje y dirección artística (ambientación y decoración). A lo largo de los sucesos y diálogos fue posible constatar la evolución de cada uno de ellos, fundamentalmente de la protagonista. Pero también la evolución de personajes cuya actuación produce giros importantes en la trama, como la de Ramiro, en la historia principal, o la de Ignacio y Mario da Silva en los alargamientos de los episodios finales.

La autora, a través de su narradora homodiégetica principal, proporcionó las líneas maestras que un guion de serie televisiva incluye habitualmente sobre los personajes⁷².

Con respecto a los personajes históricos, se buscó dar prioridad al verismo visual de las principales figuras del reciente pasado español que aparecen en la novela. La misma línea de realismo y tono de ficción documentada de los episodios, algunos con comentarios sobre la guerra civil y entrevistas que corroboraron, con sus explicaciones, la historicidad de las circunstancias narradas.

En el *casting* se incidió en el parecido físico de los actores a las fotografías de los personajes históricos que figuran en el reparto y pueden consultarse en libros y hemerotecas⁷³.

Dicho *casting* seleccionó a Hannah New para interpretar a Rosalinda Fox. El parecido de la actriz con las fotografías que existen de la *Rosalinda Powel Fox* de la época es mayor que la que brinda la descripción novelística. Tal vez por ello, la actriz pierde algo de la vivacidad y del encanto del personaje que se describe en la novela en favor de la similitud con las fotografías existentes, “Me llamaron la atención su frescura espontánea, la apabullante seguridad que irradiaba y la elegancia sin aspavientos [...] mientras con un gesto airoso se retiraba de la cara una onda de melena” (D. p.207) “su simpatía radiante, sus aires mundanos y sus toneladas de frivolidad” (D. p 225), la imaginación transporta a una Rosalinda que no es la serena personalidad que se refleja en la pantalla. No obstante, reflejó bien la amalgama de idiomas que la caracteriza en

72 “...lo habitual es incluir una descripción de los personajes, de los que apenas se habrá hecho una nominación acompañada de algún rasgo que se juzgue importante [...] se suele constatar el nombre habitual del personaje y frecuentemente su edad y su dedicación, entre paréntesis, resaltado [...] se redacta un pequeño texto en el que se relacionan elementos físicos, psicológicos y sociológicos que se han tenido en cuenta, de una forma natural y fluida, pero sobre todo amena [...].En lo que respecta a lo psicológico es de gran ayuda partir de una idea clara sobre el temperamento del personaje [...]En lo que respecta al ámbito social conviene tener en cuenta el grado de visualidad de las aficiones que elijamos para nuestros personajes” Gómez Martínez P. y García García F. (2010). *El guion en las series televisivas*. Madrid. Universidad Francisco de Vitoria. P.47 y 48.

73 https://www.vanitatis.elconfidencial.com/television/2013-12-16/la-historia-real-que-se-esconde-tras-el-telón-de-el-tiempo-entre-costuras_66106/

la novela y sobre todo su capacidad para sintonizar con Sira, pues ambos personajes estrechan lazos y gozan de una empatía llena de atractivos para el espectador.

Para interpretar a Juan Luis Beigdeber se eligió a Tristán Ulloa. El personaje aparece en cuatro Episodios (n.º 3, 4, 5, y 6). El trabajo del actor estuvo bastante ligado al parecido físico y documental histórico sobre este militar-político. En la serie se desarrolló más el romance entre Juan Luis y Rosalinda con respecto a la novela. En la escena de la despedida de Beigdeber y Rosalinda de Tetuán, ambos se sienten abrumados por tener que abandonar Marruecos; Juan Luis le plantea a Rosalinda echar a suertes su partida, con las piedras –que guarda en su bolsillo en un saquito de terciopelo– (sentimental enlace con lo narrado por Rosalinda a Sira en el Episodio n.º 4, 00:12:28): si sale la blanca se quedan, si la negra, se marchan; Rosalinda se niega a prestarse al juego por sentido del deber. Cuando Rosalinda se queda sola minutos después, extrae la piedra y como sale la blanca, llora ante el mal augurio. El tinte romántico se acentúa a través de las imágenes y el acompañamiento musical.

Con respecto al actor Eleazar Ortíz estuvo bien seleccionado para representar a Ramón Serrano Suñer, ya que el parecido físico con el histórico cuñado de Franco es grande: una vez caracterizado adecuadamente mediante el peinado y la adición del bigote, potenció el efecto realista que se pretendía producir. Además, su actuación se limitó a unas cuantas escenas, con poco diálogo. Secuencias con el actor de espaldas y de lejos, en los que la similitud con el mandatario resultó suficiente.

La elección del actor Ben Temple como Allan Hillgarth, convino por su acento y talante inglés de época; se ajustaba menos con la descripción física de la novela y no siempre adoptó el carácter desapasionado y frío que se le otorgaba en la misma. El guion de la serie lo suavizó, por ejemplo, en sus negativas a Sira a lo largo del episodio n.º 7, cuando hubo de advertirle “espero que tener buen corazón no sea su perdición” (Episodio n.º 7, 01:10:54). Su relación con la protagonista, tanto en este episodio, como en otros (Episodio n.º 11) resultó coherente con la configuración general de la serie. Allan Hillgarth no puede evitar

admirarse ante las reacciones de la espía y a través de su mal disimulado disgusto, deja entrever rasgos de complicidad con Sira que, además de acercarle al espectador, se adaptan mejor al físico del intérprete que a la descripción del Agregado Naval en la novela “la línea recta de sus labios apretados se fue poco a poco transformando en una levísima sonrisa” (D. p. 395). “Me tendió la mano. Firme, fría, segura. La más firme, la más fría, la más segura que había estrechado en mi vida” (D. p. 413).

La dureza de algunos personajes con respecto a la novela, especialmente en sus relaciones con la protagonista, quedó bastante mitigada en la pantalla. Es un efecto que su trasposición a imágenes ha pretendido imprimir a esta serie.

Con el Comisario Vázquez ocurre algo similar. Sira se gana el respeto de D. Claudio en la novela, pero en la serie es posible hablar de un aprecio profundo. El recorrido de las vicisitudes sufridas por ambos ha durando más que en la novela, hay que incluir la recuperación de las joyas y aparición de Ramiro, la accidentada muerte de este y la valentía de Sira para encararla (Episodio n.º 3); también la persecución de Marcus Logan a sabiendas de que era amigo de la modista (Episodio n.º 5).

Al comparar cómo se despide Sira del Comisario en Tetuán para irse a Madrid, en la novela y en el audiovisual, se revela que la autora del texto resume el adiós al comisario Vázquez en un párrafo de 12 líneas, en el que sobresale esta cita “se limitó como siempre a mirarme con sus ojos dinamiteros y a aconsejarme que tuviera cuidado” (D. p. 415). En la serie, la misma despedida se interpretó en una escena cargada de emoción contenida que pretendía sintetizar el cúmulo de situaciones vividas. Se incluyó más diálogo, en cuyo clímax, habría que situar la sentida expresión de Vázquez:

“COMISARIO- No en eso se equivoca, usted nunca ha sido una carga para mí, Señorita, ¡Buen viaje Sira!”.

Para la escena, directamente en la escalera de la Comisaría, se omitió toda alusión a “me acompañó a la salida para hacer de paraguas frente a las babas calenturientas de sus subordinados” (D. p. 415) que, en este caso, hubiera

dificultado el contexto sentimental de la escena. Se acentuó el apretón de manos y las miradas penetrantes de ambos guardando la distancia debida, él discreto, un escalón más arriba, ella agradecida y prudente. La pieza musical *Tema de Sira* en su apogeo y al separarse y volver a mirarse de nuevo, los ojos de Sira arrasados en lágrimas (Episodio n.º 6, 00:33:49-00:34:40).

También el actor Rubén Cortada, que interpretó a Ramiro, se adapta físicamente a los rasgos descritos por la narradora (D. p. 37 y p. 47) guapo, mundano y viril logró, respaldado por el contraste en la actuación de su ingenuo rival –Raúl Arévalo en el papel de Ignacio–para provocar el efecto del personaje de la historia (a pesar de que fue necesario doblar su acento cubano). Sin embargo, el quiebro que introducen los sucesos de la serie con la aparición de Ramiro en Tetuán, su posterior muerte y sobre todo, la visión (tres tomas subjetivas por parte de Sira) de su cadáver en la comisaría, produce un inesperado efecto de cercanía hacia este personaje sin escrúpulos.

“SIRA: Ahora... cuando le veo tumbado en esta camilla...solo me acuerdo de los buenos momentos...ni alguien como él se merece acabar así...” (Episodio n.º 3, 01:37:40).

Los personajes de la serie, en fin, actuaron según el guion y en consecuencia, como se ha visto, según los alargamientos en los sucesos. Esto afectó a algunas diferencias en la caracterización de algunos de ellos con respecto a la novela. En la misma línea de suavizar los rasgos de distancia y alejamiento en la relación con la protagonista, se hallan los diversos encuentros con Ignacio, su antiguo novio. Ignacio resulta ser un buen hombre que ayuda a Paquita desinteresadamente y sigue enamorado de Sira. Son cuatro veces más, las que Sira e Ignacio se encuentran (en la novela figura solo una), todas con una carga de emotividad notable, miradas intensas, primeros planos en los diálogos y de modo especial en la última despedida, el sentimiento es mayor, cuando Sira le pide perdón y reconoce el dolor que pudo haberle causado al abandonarle por Ramiro (Episodio n.º 7, 01:12:30).

También los encuentros y despedidas con Gonzalo Alvarado, humanizan al personaje de la serie y lo acercan al espectador. Es definitivo cuando Sira se

despide de él antes de irse a Lisboa (Episodio n.º 8, 01:04:09), le llama “padre” y se abrazan. Posteriormente, cuando vuelve de Lisboa, continúan los abrazos y la complicidad en las conversaciones, de forma manifiestamente más emotiva que en texto literario.

En este sentido y aunque se haya nombrado más de una vez, es necesario dedicar un espacio, en el desarrollo de la serie, a la interpretación de Adriana Ugarte, actriz que se apodera del personaje de Sira Quiroga, configurándolo audiovisualmente de tal modo, que apenas quedan restos de la Sira de la novela.

A pesar de que no fue posible trasvasar fílmicamente los rasgos de la evolución física de Sira, tal y como se reflejan en la novela, se utilizó algún recurso en el guion adaptado que pretendió expresarlo; por ejemplo, en el Episodio n.º 2, 00:35:16 se intentó manifestar la delgadez que sufría Sira a la llegada a la pensión, cuando la protagonista amenaza a Andrés con denunciarle al comisario, este responde apretando su cuello con violencia contra un armario de la cocina:

“ANDRÉS: sería una lástima hacer daño a una cosita tan bonita como tú ¡qué lástima que estés en los huesos!“.

La interpretación de la actriz, convenientemente maquillada y vestida para cada ocasión, logra, al menos, emular la debilidad física que ha de caracterizar su papel en estos pasajes.

Se ha reflejado también en este trabajo el uso de su voz en *off*—en diferentes registros—, la diversidad de planos a la que es sometida por la cámara, su progresiva transformación (evolución) a través de los distintos episodios (ayudada por el maquillaje, el vestuario y la ambientación) —la fotografía, la iluminación— desde una chica modesta e ignorante del Madrid castizo de 1935-36 hasta una modista influyente en Madrid de 1940-41, para quien transcurren los años de la guerra civil en Tetuán. Con unos marcados rasgos temperamentales que consigue transmitir mediante los diálogos y las acciones: determinación, capacidad de observación y aprendizaje, lealtad, talento y buen gusto combinados con belleza y empatía.

Esa facultad para hacerse visualmente con el personaje –se parte de la descripción literaria de la novela– estuvo más lograda por unos actores que por otros. Con independencia de que no coincidieran con la mayoría de los rasgos físicos descritos en la novela, destacó en este sentido el papel de Candelaria, que en la serie no está tan gruesa, ni se peina nunca con el moño “arriba España” al que se hace referencia en (D. p. 414) sin embargo, asumió las características de *la matutera* con personalidad propia o Félix, quien se ganó la simpatía del espectador con su peculiar papel. Así se podrían ir nombrando otros personajes fílmicos como Dolores, Jamila, João, Doña Manuela...todos cobran una personalidad propia girando alrededor del encanto de la propia Sira, que, como narradora, aparece en casi todas las escenas de la serie.

Con respecto a la caracterización del galán Marcus Logan, el actor Peter Vives⁷⁴, tampoco pareció cubrir las expectativas de conquistador que se presenta en la novela “alto, parecía estar a caballo entre los treinta y los cuarenta” (D. p. 275) más joven de lo previsto y excesivamente tímido. Pero es de nuevo la interpretación de la protagonista la que lo engrandece y obtiene una caracterización solvente para el periodista.

La relación afectiva y emocional se potencia entre los personajes de la serie, y es más explícita en el audiovisual que en la novela. En este sentido cabe destacar de modo especial el Episodio n.º 6:

(Episodio n.º 6, 00:18:19) En la escena del rencuentro con su madre, en la que se cuenta con la presencia de Marcus que ofrece protección a Sira, ambos comienzan a enamorarse. Los coches aparcan en un campo desértico. Cobran importancia categórica las miradas, los gestos, el cruce de las manos entre madre e hija. El abrazo y las lágrimas de Sira. La emotividad la marca el silencio, no hay palabras. El tema musical que va subiendo de intensidad es *Al borde del abismo*.

(Episodio n.º 6, 00:17:13 y 00:18:50) Despedida de Sira y Rosalinda de Tetuán. Escenas consecutivas en las que ambas intercambian regalos. Sira le

74 Obtenido de <https://www.YouTube.com/watch?v=qQcmMRmG3zQ> Fecha de consulta 16/1/2017.

ofrece el costurero (presente en la novela) y Rosalinda la fotografía (presente solo en el guion), las dos escenas especialmente ambientadas con luz y música apropiadas para acompañar el momento de emoción (*Sus pupilas clavadas en las mías*).

(Episodio n.º 6, 00:35:00 a Episodio n.º 6, 00:39:00) Las imágenes corresponden a la despedida de Sira de su madre y amigos de Tetuán en la calle, a punto de subirse a un coche, cada personaje mantiene su temperamento característico, aunque al final todos lloran. Félix también, lo que propicia un sarcástico comentario de Candelaria. La interpretación de cada personaje es fundamental para provocar la commoción de esta escena impregnada de dramatismo.

En cuanto a los personajes que no aparecen en la novela y sí en el guion de la serie, llama la atención el personaje de Paquita. Desde niña, en el taller, se la incluyó como amiga personal de Sira, y apareció como cómplice y confidente a lo largo del Episodio n.º 1 y volvió a figurar como protagonista del incidente que dio origen al suceso con el que se alargó el Episodio n.º 7. La caracterización de Paquita como una persona con discapacidad es un rasgo típico de algunas series y tiene la intención provocar más la commoción en el espectador:

“[...] agregados sociales que hasta hace no mucho carecían de una imagen concreta en el imaginario televisivo (colectivos de okupas, gays y lesbianas, inmigrantes...; en mucha menor medida, discapacitados...), han alcanzado una sistemática representación en la mayor parte de estas series. Cubren cuota” (Gómez Martínez y García García, 2010, p. 22).

El encuentro con Paquita, y la aventura que se introduce, en la que se implican varios personajes exclusivos de la serie, para rescatarla y recuperar a su hijo en el Madrid de la postguerra (Episodio n.º 7, 00:34:06) es llamativamente lacrimógena. En general, se pretende plasmar el sufrimiento de Paquita y no se ahorran escenas melodramáticas en este acontecimiento.

Las lágrimas de la protagonista acompañan todos los episodios de la serie, como por ejemplo después de tener que hablar duramente a Marcus y fingir

rechazarle para que se aleje de Lisboa y de Da Silva, quien pretende asesinarle (Episodio n.º 9, 00:27:01) o su llanto silencioso ante la amenaza de Da Silva, en el secuestro final (Episodio n.º 11, 00:45:47)⁷⁵.

En conclusión, los autores de la serie recrearon los mismos personajes de la novela convirtiéndolos en televisivos. Para ello, los actores otorgaron su propia “fisicidad” al personaje, imprimiéndo en la visualidad y en el sonido una personalidad propia que sustituye a la imaginación del lector frente a la imagen y el sonido en el espectador:

la presencia corporeizada del personaje exime al espectador (al igual que ocurre en el teatro) de todo ejercicio imaginativo pues ella le proporciona una gran cantidad de información que la narrativa ha de suplir con otros medios. Esto conlleva a menudo una identificación entre el personaje y el actor que lo dota de unos rasgos físicos, de una personalidad (Pérez Bowie, 2008, p. 37).

En primer lugar cabe señalar la interpretación de la actriz principal quien configuró su personaje con actuación basada en la naturalidad. La Sira Quiroga de la serie *El tiempo entre costuras* suplantó a la Sira Quiroga de la novela *El tiempo entre costuras*. Su belleza física, a la que se añadió su simpatía y capacidad comunicativa visual, tuvieron más fuerza en la pantalla que las descripciones de la Sira Quiroga del texto literario. Además, su liderazgo se erigió en el eje sobre el que vertebraron los demás personajes, quienes no podían evitar resistirse a su encanto personal y se ganó la confianza del espectador desde el inicio de sus aventuras. El maquillaje y el vestuario jugaron un papel esencial en ayuda de su evolución.

En este sentido sobresalen también personajes como Ramiro, Mario da Silva, Dolores, Candelaria, Félix, el Comisario D. Claudio e Ignacio. No consiguieron la misma autenticidad Marcus Logan y Gonzalo Alvarado.

75 En la entrevista mantenida con la guionista de la serie Susana López Rubio, fue concluyente en este aspecto, ratificando su intención de introducir el máximo de emoción (llanto) en el guion. Para convocar al mayor número posible de espectadores.

Con respecto a los personajes históricos, el afán de verosimilitud limita su interpretación exceptuando la de Ben Temple (Allan Hillgarth).

En todos los personajes de la serie televisiva que participaron directamente en la trama sobresalió, con respecto a los de la novela, un aspecto más humano que determinó un mayor dramatismo de los episodios. En las relaciones entre los personajes se fomentó la dimensión emotivo-sentimental en comparación con el texto narrativo, partiendo de que el efecto visual agranda el impacto en el espectador, ayudado por la banda sonora “si hay algo que la música traduzca fina y ricamente, sin que ningún otro elemento del cine pueda reemplazarla en esta función, es el flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje” (Chion,1993, p. 229), en este sentido, el valor añadido de la melodía correspondiente ejerció un efecto amplificador.

6.5. La localización en la novela

La localización en el nivel de la historia podría definirse como “la posición geográfica en que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos” (Bal, 1990, p. 101).

La novela *El Tiempo entre costuras* se sitúa en un contexto histórico concreto, es realista y desea mostrar con precisión los lugares como si los personajes de la historia no fueran ficticios: “Me crie en una calle estrecha de un barrio castizo de Madrid, junto a la plaza de Paja, a dos pasos del Palacio Real” (D. p. 14); “para trasladarnos a la calle Zurbano y acoplarnos sin demora a nuestro cotidiano quehacer en el taller de doña Manuela” (D. p. 16). “Recorrió la Costanilla de San Andrés, atravesé la plaza de los Carros y por la Cava Baja, me dirigí a la Plaza Mayor, en veinte minutos estaba en la Puerta del Sol” (D. p. 30). En “Hermosilla 19” (D. p. 48) vive Gonzalo y, junto a la plaza de las Salesas, Ramiro (D. p. 38).

También en Tánger la mayor parte del tiempo discursivo transcurre en el Hotel Continental, y las calles por las que deambula la Sira desengañada son reales: la calle Siagin, las calles de La Marina y de la Gran Mezquita (D. p. 72).

En Tetuán, la pensión de Candelaria se ubica en la plaza de La Luneta, sus zocos respectivos y los nombres del ensanche “la plaza de Muley–el–Mehdi que pronto sería de Primo de Rivera” (D. p. 156) o “Junto a la Puerta de la Reina” (D. p. 172) “paseaba por la que ya comenzaba a llamarse calle del Generalísimo” (D. p. 188). Rosalinda tiene una hermosa residencia en el Paseo de las Palmeras. Los edificios oficiales del Protectorado se encuentran bien ubicados.

De nuevo en Madrid, las calles y los pisos tienen nombre, esta vez relacionados con el nuevo taller de costura.

“[...] se rumoreaba que Balenciaga iba a reabrir su atelier este año, pero finalmente no lo ha hecho [...] Flora Villareal; Brígida en la Carrera de S. Jerónimo 37; Natalio en Lagasca 18; Madame Raguette en Bárbara de Braganza, 2; Pedro Rodríguez en Alcalá, 62; Cotret en Fernando VI, 8” (D. p. 375).

De igual modo los centros y lugares de diversión, en concordancia siempre con la posición social en la que está integrada la protagonista, de La Bombilla (D. p. 17) y “Me llevó al café suizo” (D. p. 20) para indicar el Madrid castizo y popular en el que sale a pasear con Ignacio, a los lugares a los que la lleva Ramiro, locales concretos de diversión de antes de la guerra, están descritos con precisión documental. Anteriormente, hubiera sido impensable que una chica sencilla y decente de barrio hubiera acudido a ellos con un caballero más de diez años mayor que ella.

“otro Madrid: el de los locales sofisticados y los sitios de moda; el de los espectáculos, los restaurantes y la vida nocturna. Los cócteles en Negresco, La Granja de Henar, Bakanaik. Las películas de estreno en el Real Cinema con órgano orquestal, Mary Pickford en la pantalla. Carmen Amaya en el teatro Fontalba, Raquel Meyer en el Maravillas. Flamenco en Villa Rosa, el cabaret del Palacio del Hielo” (D. p. 16).

“Vimos a Margarita Xirgú en el teatro de la Comedia, fuimos después a Le Cock^{76,77}” (D. p. 38).

En la novela, Tánger es fundamentalmente el bar del El Minzah, el de El Hotel Continental, un mítico hotel de lujo por el que han pasado personalidades del cine y la cultura⁷⁸, el lugar más nombrado de esta ciudad.

Y, una vez en Tetuán, el Hotel Nacional, la casa de Rosalinda y el Protectorado se convierten en los principales escenarios de las fiestas. La pensión de la plaza de la Luneta y el piso de la Calle Sidi Mandri en el ensanche que divide Tetuán entre la zona para extranjeros y la Medina, son los lugares en los que Sira vive de 1936 a 1940.

76 La actriz Margarita Xirgú abandonó Madrid en Septiembre del 1935, “el 8 de septiembre se acabó la temporada de la compañía en el Teatro Español con la representación de “La dama boba” de Lope de Vega en versión de Federico García Lorca”. Teatro de la Comedia nombre popular del Teatro Español. Es verosímil la cita de la narración.

<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/129/129.htm> Fecha de consulta 26.XI.2016.

77. Obtenido de <http://cargocollective.com/barcock> Fecha de consulta 26.XI.2016

78 <http://www.20minutos.es/noticia/2846145/0/hotel-tanger-minzah> Fecha de consulta 26.XI.2016.

Al llegar a Madrid transformada en espía, los lugares de diversión y entretenimiento cobran un especial relieve, están limitados por la misión con la que la heroína de la novela se ha comprometido, pero no dejan de ser reales y estar documentados en la época en la que se sitúan los acontecimientos: El Hotel Palace y el Ritz, el hipódromo, el Casino de Madrid y de modo preeminente la cafetería Embassy, que en la p. 401 se describe como un lugar de encuentro estratégico de todo tipo de participantes en la distintas contiendas, el salón de belleza de Rosa Zavala y el Museo del Prado.

Por último, Lisboa y sus casinos de Estoril, se plasman como espacios de lujo. En la novela se ambientan como corresponden a ese interesante periodo histórico (1941-1942), ciudades conocidas por su posición neutral durante la segunda mundial pero muy activas políticamente hablando. En realidad, ya desde 1936 hasta finales de la guerra mundial 1945; Portugal, especialmente algunas ciudades y empresas importantes, vivió un periodo de prosperidad gracias a los negocios que favoreció la guerra (venta de minas, joyas, arte, etc.). (Lochery, 2017).

La vida en Lisboa que se refleja en la novela como capital del juego “El ambiente del Wonderbar era similar al del hotel Do Parque: noventa por ciento cosmopolita” (D. p. 533), el Casino de Estoril con las fiestas nocturnas como territorio de operaciones de espionaje de ambos bandos y los hoteles llenos de refugiados arruinados (D. p.515) o (D p. 517) responde fielmente a la realidad histórica de ese momento, como el resto del relato. Como en el resto de la novela, cada alusión topográfica corresponde con la realidad, por ejemplo, la Iglesia de Sto Domingo que está situada en una céntrica plaza de Lisboa o los nombres de las tiendas, por antiguas que sean.

Esta precisión documental de los lugares en los que se sitúan los sucesos podría no haberse respetado puesto que se trata de una ficción, sin embargo es de señalar que la autora no es del mismo parecer y del mismo modo que ha obedecido a las fechas históricas dentro de la ficción, se somete también a los determinados puntos especiales donde esta sucede, no solamente en general,

como hará la serie televisiva, sino aludiendo a calles, plazas y direcciones concretas que aún pueden rastrearse hoy en día.

6.6. Los escenarios fílmicos

En la narración audiovisual de *El tiempo entre costuras* el escenario está especialmente involucrado en la historia y es uno de los méritos de producción de la serie. El equipo completo se trasladaba a cada uno de los principales escenarios (Tánger, Tetuán, Madrid y Lisboa). Lograr que todos esos escenarios, casas, calles, plazas, museos, hoteles, figuraran en escena como correspondientes a los años de la historia, supone un trabajo en equipo de envergadura: eliminar los extintores de incendio, cubrir de arena determinadas calles, que por aquel entonces no estaban asfaltadas, eliminar cableados de teléfono, suprimir carteles y cualquier indicio del progreso que en 80 años aproximadamente, se han introducido en la sociedad.

Como se ha dicho en el capítulo dedicado a la descripción de la serie, la filmación de *El tiempo entre costuras* se realizó en exteriores sin contar con platós de televisión. Este hecho redunda en lo que comunica cada una de las localizaciones del audiovisual y es posible apreciarlo en la visualización de los episodios y las distintas explicaciones de los equipos en los *making of* de cada Episodio.

Algunos pasajes se rodaron en Fuerte de San Francisco, provincia de Guadalajara, como indica Emilio Pina en la entrevista que fue posible mantener con él. En las calles de Fuerte de San Francisco se han rodado varias series televisivas (*El Príncipe* (2013), *Apaches* (2015), algunos episodios de la serie *Cuéntame* 2001-2008). Esta localización se encuentra a 70 Km. de Madrid, y allí el equipo dispuso de varios interiores para rodar la casa de la infancia de Sira, el primer taller de Doña Manuela, las calles de su infancia y el lugar donde se ambientó la verbena de las Vistillas. Los demás lugares en los que el equipo rodó estaban situados en Marruecos, Madrid y Lisboa.

El espacio externo en la serie *El tiempo entre costuras* forma parte del conjunto de la narración visual. Como se ha comprobado en los capítulos anteriores, todos los detalles del campo de imagen sirven para contar la historia.

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado sólo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio (Bal, 1990, p. 103).

Determinados lugares de los episodios fueron configurándose como tema, para asimilarse a los personajes y los sucesos y formar el nudo de la historia. Esta realidad tiene su origen en la novela y viene marcada por ella, pero en su trasvase a la imagen se potencia al máximo.

La tematización del espacio a la que se refiere Bal podría clasificarse en los principales espacios de la historia tanto en la obra literaria como en la fílmica, pero de forma visual y fotográfica en la segunda. Se centra en cuatro focos principales: Madrid (infancia y juventud), Marruecos, Madrid (postguerra) y Lisboa.

El luminoso plano panorámico general con el que se inició la serie, sitúa al espectador en Tetuán, octubre 1936, después de la secuencia que ya se ha comentado del comienzo de la narración por parte de la protagonista con las pistolas anudadas al cuerpo. Del cambio de ubicación se nos informa con otro cartel a la derecha de la imagen, Madrid, 1922.

El Madrid de los primeros años de Sira y anterior a la guerra fue el escenario de las descripciones del primer episodio, el de la voz en off, con la música más alegre. A esta etapa pertenecen las secuencias del Parque del Retiro y del Oeste con Sira e Ignacio del brazo, las vistas de las casas nobles de Madrid en días soleados y de las imágenes reconstruidas (ambientadas en un barrio castizo) de las verbenas, el primer taller de costura, la tienda de máquinas de coser o el café donde quedó con Ramiro.

Después, el Marruecos luminoso y desconocido en el que se despliega un haz divergente de experiencias que marcan el aprendizaje de Sira de modo imborrable. La entrada de Ramiro y Sira en el hotel El Minzah (Episodio n.º 1, 01:56:02), donde la profundidad de la cámara permite ver los distintos arcos y el decorado de las paredes tal y como permanecen en la actualidad; la playa de Tánger, al amanecer con la marea baja (Episodio n.º 1, 01:10:21); la carretera rodeada de pinares que separa Tetuán de Tánger (Episodio n.º 4, 00:09:46) con transiciones de planos encadenados de los paisajes (Episodio n.º 4, 00:15:17) y panorámicas llenas de luz, del mar y de Tánger (Episodio n.º 4, 00:15:30). En el plano (Episodio n.º 4, 00:15:50) Sira se dirige a la correspondiente entrada de El Hotel Continental. Se ha transformado el rótulo de la entrada y el espacio ha sido hábilmente reconstruido con un coche de época y algunos figurantes sentados en la mesas de la terraza de la entrada, pero la fachada imponente del hotel, blanca, con los amplios arcos de vidrieras empolmadas, tal y como existen en la actualidad; producen un efecto audiovisual de calidad claramente buscado; la distancia de la cámara es la suficiente para captar la perspectiva del edificio.

Ya en Tetuán en este mismo capítulo, se reconstruyó la plaza en la que se encuentra el Protectorado, actualmente la Plaza Mulay Mahdi y en la época a la que se trasladó la serie, Plaza de España. Para el plano de la plaza (Episodio n.º 5, 00:57:54) se duplicó digitalmente a los figurantes que agasajan a los altos mandos y a los guardias a caballo, pero a la distancia a la que está filmado no se percibe el recurso, si no fuera porque está relatado en el *making of*. Con la luz especial de Marruecos se asiste a los sucesos de los episodios n.º 2, 3, 4 y 5. También a sus noches. Destacan la ambientación de la cocina de la pensión en sus mínimos detalles y las formas de servir el té moruno. El decorado africano envuelve la actuación de los personajes en esa etapa.

A partir del Episodio n.º 6, el Madrid gris entre 1940 y 1941 se convirtió en la siguiente localización. Un espacio limitado por las órdenes del Servicio de Inteligencia británico y opresivo. La casa-taller de Sira siempre amenazada por alguien que la vigila. A pesar de su vida lujosa, queda claro que su mundo es

pequeño y ficticio, el del Embassy de aquellos años, tenso y rodeado de peligros. A su alrededor, abundan la miseria, el hambre y el racionamiento.

Los exteriores de Madrid en los respectivos Parques del Oeste y del Retiro componen el escenario de distintos encuentros en espacios naturales. En el primero se filman imágenes de Ignacio y Sira (Episodio n.º 1) y de Marcus y Sira (Episodio n.º 11 escena final) y en el del Retiro, en la balaustrada bajo el monumento a Alfonso XII es donde suelen encontrarse Hillgarth y Sira para compartir resultados de las misiones en las que están involucrados, como por ejemplo en el Episodio n.º 8, 00:25:14.

El cuarto espacio temático es el de Lisboa. Los exteriores de Lisboa y Estoril no se quedan atrás en cuanto a calidad fotográfica. Se pretende mostrar una ciudad espléndida en edificios y calles principales, coches de época y personas bien vestidas. Los planos subjetivos (mirada de Sira desde el coche) revelan edificios emblemáticos, el arco en Rúa Augusta, (Episodio n.º 8, 00:04:35) el elevador de Santa Justa (Episodio n.º 8, 00:17:97), João da una vuelta por el barrio de la Baixa pasando por la plaza de los Restauradores (Episodio n.º 8, 00:15:14), se ven tranvías inconfundibles de color amarillo de Lisboa (Episodio n.º 8, y 00:05:05) y estaciona el coche delante de distintos comercios de alto nivel en el Chiado, finalmente delante del histórico café la Brasileira, construido en 1902 (Episodio n.º 8, 00:17:40), en el que se encuentra con Marcus.

También las vistas del paisaje de la carretera de Lisboa a Estoril y viceversa (Episodio n.º 8, 00:05:55) van a poder disfrutarse a lo largo de los dos Episodios n.º 9 y n.º 10. De nuevo los pinos, las montañas y el mar, esta vez el Océano Atlántico. La entrada lujosa del Hotel Do Parque (Episodio n.º 8, 00:07:19).

La filmación de exteriores en Portugal mantuvo el mismo nivel que los exteriores anteriormente señalados. Cabe señalar la excelente fotografía de arranque del Episodio n.º 9, que reflejó, junto al sonido de las campanas y la música, el estado de ánimo de nuestra protagonista. La mayor parte de las veces los escenarios tienen una función en la serie.

La aventura en Lisboa estuvo cargada de escenas llenas de suspense y tensión, representadas por la continua vigilancia de João, la desconfianza que provocan los guardaespaldas de Da Silva y la impresión de que Sira podía ser descubierta en cualquier momento. Sin embargo, la sensación de libertad se respiraba, junto a la protagonista, en las breves escenas en que el montaje proporcionó la visión del mar después de su encuentro con Marcus, durante los paseos solitarios por los parques e incluso en sus escapadas nocturnas en el motocarro a la luz de la luna de Estoril a Lisboa, en búsqueda del consuelo de la amistad de Rosalinda. Se respiraba más sosiego en los espacios de Lisboa en los que la protagonista lograba despojarse de su engaño para ser ella misma, que en el mundo ficticio en el que tiene que engañar permanentemente para cumplir su misión. Los *night club*, la oficina de Mario Da Silva y la recepción del hotel; lugares, donde los saludos al personaje estereotipo nazi estaban intencionadamente buscados como elemento amenazador.

Puede resumirse entonces en una visualización temática de tres espacios fundamentales, Marruecos, Madrid y Lisboa. Cada uno de estos lugares está diseñado por unos rasgos característicos. Especialmente singulariza a la miniserie la etapa de Marruecos, pues cobra un significado especial de luminosidad y sorpresa que no solo experimentan los personajes principales, sino que se transmite al espectador y constituye una de las principales innovaciones fílmicas que aporta esta serie a la televisión. Ambas ciudades, Tánger y Tetuán, representan un espacio en el que sobresale la originalidad, por su clima, sus calles y edificios, así como también la mezcla del mundo árabe con el cosmopolita, propio de la época histórica en la que se ambienta, propicia un conjunto exótico cuyo efecto fílmico apenas había sido explotado en nuestro cine y menos en una serie televisiva.

El Madrid de la post-guerra representa un lugar más inhóspito y frío, en comparación con los parajes africanos. Todas los sucesos de esta etapa ocurren en otoño o en invierno para subrayar esta intención. El calor y la luz de Marruecos se evocan con nostalgia y por contraste, en la capital las mujeres elegantes visten abrigos con pieles en el cuello y guantes y los hombres sombreros y

gabanes. Junto al frío, la opresión y el miedo. Los hombres que vigilan y la persecución bajo la lluvia, el suceso de Paquita en el que se vislumbra el hambre, la enfermedad y el miedo, las entrevistas con Hillgarth en la estatua de Alfonso XII en el Parque del Retiro, cargadas de tensión y disimulo. Visualmente está representada la descripción de Madrid que recrea la novela.

Por último, Lisboa tematiza el riesgo en un ambiente de lujo. Se retoman escenas del cine clásico, el espionaje y los casinos en los *night-club*, las compras, las poses y los bailes de la actriz en ese ambiente.

Los escenarios elegidos para el rodaje de interiores no coincidieron siempre con la localización exterior, por ejemplo el consulado alemán en Tetuán en el que Rosalinda estrena su vestido (Episodio n.º3) fue filmado en el palacete de Fernán Nuñez en Madrid del siglo XIX, situado en la calle Santa Isabel 44, en Madrid perteneciente a la misma Fundación de los Ferrocarriles en cuyo Museo del Ferrocarril de Delicias se rodó la marcha de Sira con Ramiro de Madrid (Episodio n.º 1) y también se ambientó el museo para el rodaje de la estación desde la que salen Sira y Marcus sin verse (Madrid- Lisboa) y de Lisboa⁷⁹, cuando llegan ambos. Se rueda en el mismo lugar la huida de ambos de Lisboa, Sira y Marcus, perseguidos por los sicarios de Da Silva (Episodio n.º 9).

La escena de la estación de tren de Tetuán se filmó en Algodor, a 17 km de Toledo, su estilo neo-mudéjar colaboró con el contexto de la trama en la que Sira huye entre las vías cargada de armas en Tetuán (Episodio n.º 2)⁸⁰.

Todos los escenarios de la serie ofrecían información acerca de los sucesos y de los personajes, su función era descriptiva (Canet, 2010, p. 91), pero a su vez tienen una función estructural con sus atmósferas distintas que participan en la acción con su fuerza visual.

79 Obtenido en <https://www.ffe.es/palacio/eventos.htm> Fecha de consulta 20.X.2017.

80 Desde 2005 ha reducido su tráfico ferroviario y se ha convertido en escenario de películas y series de televisión. A pesar de su cercanía a Toledo, forma parte del término municipal de Aranjuez en la Comunidad de Madrid Obtenido de <http://www.shootinginspain.info/es/localizaciones/estacion-de-algodor>. Fecha de consulta 21.X.2017.

La tematización de los espacios se plasma visualmente en el campo de la imagen de un modo nítido y señalado. La música, e incluso el ruido ambiental apropiado en cada ocasión, acompañan cada una las localizaciones. De esta forma es más fácil que las imágenes se graben en la retina y convivan con las emociones a las que impelen.

CAPITULO 7. EL ESPECTADOR SOCIAL FOROS EN INTERNET

A lo largo del trabajo se ha mencionado en diversas ocasiones que la miniserie *El tiempo entre costuras* logró una elevada audiencia⁸¹. Como consecuencia, su difusión en las redes sociales fue muy amplia y su eco se extiende todavía de diversas formas porque, sin duda, esta serie rompió, tanto desde el punto de vista técnico como en la temática, con lo que se venía produciendo en el resto de las series españolas⁸². “De forma paralela al incremento de calidad de las historias y del impacto de las nuevas tecnologías, el consumo de series se ha enriquecido en profundidad y dinamismo” (Gandrío 2016, p.18).

En este capítulo se analizan los comentarios de los espectadores, según una selección de los principales foros de internet.

7.1. La televisión social

Los estudios sobre televisión, incluidos aquellos que se ocupan de la medición de audiencias y de la recepción de contenidos, han aumentado, progresivamente en el ámbito de la producción académica. Como indica Cascajosa (2016), en los últimos años se ha recortado la distancia entre la fuerte presencia de los discursos periodísticos que ocupaba la industria televisiva tanto en la prensa generalista como especializada -tradicional o procedente de los datos de los nuevos medios que han surgido en internet- y el desarrollo de estos estudios desde la perspectiva de la investigación sobre televisión (Jenkins, 2009).

Continuando en la línea de examen de la recepción de contenidos por parte de los espectadores, interesa subrayar que *El tiempo entre costuras* no solo fue un éxito en audiencia sino que además logró que, muchos de ellos, volcaran sus comentarios en internet. Se ha designado a esta serie como una de las más

⁸¹ El primer episodio convierte en el estreno de ficción más visto de la cadena de Antena 3 en los últimos 12 años (desde el 11 de enero de 2001 con *Dime que me quieras* —5.205.000 espectadores y 29,9%—) y de todos los estrenos de series nacionales en televisión desde enero de 2005. Obtenido de <https://www.20minutos.es/noticia/1954452/0/tiempo-entre-costuras/arrasa-5-millones-impone/la-voz-isabel/>. Fecha de consulta 2 XI-2017.

⁸² Gonzalo Tapia, director de Neckan, thriller de época, localizado en Tetuán 1950. Estreno: 03 Marzo 2017: “Cuando salió ‘El tiempo entre costuras’ fue un choque” <https://www.ecartelera.com/videos/entrevista-gonzalo-tapia-director-neckan/> Fecha de consulta 4-XI-2017

populares emitidas por Antena 3 televisión, seguida en línea por un millón de usuarios.

Este modelo de comentarios ha dado lugar a “la emergencia de la denominada “televisión social”, que supone una interrelación entre el contenido televisivo y las redes sociales” (Cascajosa, 2016). El espectador a través de estas canaliza la conversación, poniendo en común sus impresiones en torno a los programas audiovisuales. Para la audiencia, la confluencia de contenidos y conversación a través de las redes actúa como un incremento de la experiencia audiovisual (Neira y Linares, 2015). Según el estudio realizado por estos autores, para que pueda hablarse de televisión social debe darse lo siguiente; que el espectador acceda a un contenido con dos pantallas, con una ve dicho contenido, y con otra, necesariamente conectada a la red, realiza una actividad paralela y complementaria al programa, que consiste en interactuar con el resto de la audiencia dejando constancia de su opinión. Además, la experiencia audiovisual de la visión del contenido se enriquece al compartirla; el espectador no se limita a ver la televisión, lee comentarios, comparte publicaciones, responde, busca personas con un tipo parecido de gustos y opiniones etc. es decir, se genera una experiencia colectiva que supera incluso barreras geográficas.

Con respecto a las características de las dos pantallas, la primera suele ser un aparato de televisión y la segunda un *smartphone* aunque en la actualidad, este fenómeno se realiza también mediante otros dispositivos (ordenadores, videoconsola, móviles o tabletas). “Lo verdaderamente importante para poder hablar de televisión social es el uso que decide dársele a cada uno de ellos” (Neira y Linares, 2015, p. 44). Por lo general, mediante uno de los dispositivos se añaden los comentarios, anónimos o no, con el que se inserta en la *web* la opinión correspondiente.

El interés por los datos de esta audiencia social, compaginada con la audiencia tradicional se ha desarrollado cada vez más. En nuestro país:

“el 1 de diciembre de 2014 Kantar Media, tras la adquisición de Tuitele, lanzó el primer medidor oficial de la audiencia social en España (KantarTwitter TV Ratings) a través de la herramienta *Instar Social* con el fin de proporcionar datos

unificados de esta nueva audiencia" (González-Neira y Quintás-Froufe, 2014, p. 22).

Cabe destacar que la fecha del episodio final de *El tiempo entre costuras* (20-01-2014) y el comienzo oficial de este tipo de este tipo de audiencia coinciden.

Las series de ficción se han presentado desde sus inicios como auténticos universos de emociones capaces de generar acérrimos fenómenos fan a su alrededor. Esta es una de las claves de la generación de un fenómeno fan: la profundidad de las historias y el juego de las emociones (Grandío, 2016, p. 18).

Esta autora refleja en su obra el reconocimiento social que ha adquirido la ficción seriada como producto de consumo y entretenimiento; además, considera al espectador que interactúa digitalmente insertado en esta revitalización de las series y sus audiencias e integrado en la cultura popular actual. El fan participativo-conversador, como le denomina esta autora-, siente la necesidad de comentar los episodios a través de la red social caracterizada por su brevedad e inmediatez, generando una conversación fluida con los espectadores que también quieran comentar esa serie o episodio. A través de hashtags o palabras clave, el seguidor puede filtrar la información de la que se está hablando y contribuir a la conversación.

En definitiva, el presente capítulo se enmarca en la línea de la investigación académica sobre la audiencia en la web de *El tiempo entre costuras*, especialmente de la serie televisiva. Se presenta una muestra de este tipo de comentarios, agrupados en una selección de foros. De su análisis es posible inferir preferencias, expectativas e incluso valoraciones artísticas que miles de espectadores han reflejado a través de internet.

7.2. Foros analizados

En las siguientes páginas se expone una síntesis de los comentarios pertenecientes a los principales foros oficiales de cine y televisión que existen en España: Formula TV⁸³, Filmaffinity⁸⁴ y Canal Youtube⁸⁵ los tres se realizaron durante la emisión de la miniserie *El tiempo entre costuras* (entre 2013 y 2014).

El objetivo de este análisis es indagar en los aspectos concretos de la serie que tuvieron un impacto positivo o negativo sobre la percepción de los espectadores y por tanto influyeron en su éxito comercial. De esta forma se identificará cuáles de los elementos de la serie previamente analizados contribuyeron a la opinión favorable de la audiencia, generando mayor empatía en el espectador y logrando una mejor experiencia de entretenimiento.

Los foros de la web oficial de la serie están integrados en la general de la cadena de Antena 3 (Atres Media Player), se realizaron a través de las redes sociales de Facebook y Twiter, se mantiene en la actualidad con distintas informaciones sobre la emisión televisiva que indican la popularidad de la que gozó, por ejemplo tres concursos -ya cerrados-⁸⁶ que se realizaron. Como se ha señalado, la popularidad de la serie en estas redes fue enorme y convocó a miles de usuarios que todavía, de vez en cuando, comentan algo sobre *El Tiempo entre costuras*, lo que indica que la serie no ha perdido actualidad.

83www.formulatv.com/ Formula TV, se creó en el año 2004 y pertenece a la empresa NOXVO SL
Obtenido de www.formulatv.com/ Fecha de consulta 3-XI-2017.

84www.filmaffinity.com web de votación y recomendación de películas y series creada en el año 2002 por Pablo KurtVerdú Schumann, crítico de cine y con un master de marketing& e-business realizado en Canadá en el año 2000, y Daniel Nicolás Aldea, experto programador en varios lenguajes y autor de un conocido programa de FTP y un portal web de entretenimiento. Obtenido de www.filmaffinity.com/es/meetus.php
Fecha de consulta 8.XI.2017.

85Youtube es un canal de vídeos,fue comprado por Google en 2016, es un sitio web dedicado a compartir vídeos. Aloja una variedad de clips de películas, programas de televisión y vídeos musicales, así como contenidos amateur como videoblogs y YouTube Gaming. A pesar de las reglas de YouTube contra subir vídeos con todos los derechos reservados, este material existe en abundancia. Obtenido <https://es.wikipedia.org/wiki/YouTube> Fecha de consulta 10.XI.2017..

86 <http://www.antena3.com/series/el-tiempo-entre-costuras/>

El primer foro que se recoge corresponde a Formula TV considerado el primer portal de internet dedicado al mundo de la televisión. Es uno de los portales temáticos televisivos más visitados en España, especializado sobre todo en audiencias, series, programas y trabajadores de este medio. Sus foros son conocidos por recoger la opinión de los espectadores acerca de las series, programas y telenovelas. En la tabla 10 figuran los 56 foros que se dedicaron a la serie *El tiempo entre costuras*, varían en cuanto al número y temática de las conversaciones, tal como lo muestra la tabla nº 10. En total se recibieron 1750 comentarios.

Tabla 10. Foros de *El tiempo entre costuras* en Formula TV.

Nº	Tema	Conversaciones
1	El tiempo entre costuras - Post oficial - Serie de récords.	354
2	Sira Quiroga: Regreso a Tetúan (serie fan)	1
3	Marcus Logan: Vídeos de los mejores momentos de Sira y Marcus. Fotos de la parejita :)	97
4	STOP REPOSICONES “Mi Corazón es Tuyo”; en La 1 MCETenLa1	1
5	XVI Edición Premios Iris - El tiempo entre costuras arrasa	1
6	No entendí el final de El tiempo entre costuras	3
7	Vaya manera de quitarle carisma a una protagonista	1
8	Makings off	1
9	Vota por el tiempo entre costuras si es tu serie favorita.	1
10	El tiempo entre costuras disponible en DVD y BluRay a partir del 22 de enero 2014	40
11	yo también quiero coser como Sira	1
12	Vídeo de Sira y Marcus	2
13	Premios Zapping 2014	3
14	Final Tiempo entre costuras...	12
15	mis gifs de el tiempo entre costuras	24
16	Post de las promos. [Redireccionado. No comentar, por favor]	12
17	Filipe Duarte, mejor actor	1
18	Adriana Ugarte y Maricarmen Sanchez mejores actrices	1
19	Audiencias	26
20	Avances	8
21	Qué opinas sobre el acento inglés de Peter Vives (Marcus Logan)	2
22	Capítulo 1x10 adelantado...	10
23	Antena 3 despide su joya “El tiempo entre costuras”; con premiere y atracón de eventos en 7 días :)	6
24	Promo 1x10 - Recta final en Enero	3
25	Mari Carmen Sanchez (Candelaria) se incorpora este jueves a Puente Viejo	2
26	Final Tiempo entre costuras...	12
27	Mari Carmen Sanchez (Candelaria) se incorpora este jueves a Puente Viejo	2
28	Bso alguien la tiene? ¿o sabe las canciones?	14
29	Banda Sonora Original - El Tiempo Entre Costuras Ya Disponible	5
30	Elección de la mejor actriz del año de las series de Atresmedia	2
31	Especiales “Más de El Tiempo entre Costuras”;	2

32	Así será la recta final de <i>El tiempo entre costuras</i> en 2014	3
33	Entrevista a Peter Vives (Marcus)	2
34	Ver último capítulo on line	3
35	Promos 1x09 - Último capítulo del año	3
36	Lunes 16/12 último capítulo del año. En Enero el desenlace	2
37	¿Habrá segunda temporada o es con cierre en su primera?	7
38	cómo pueden cargarse así la serie?	9
39	totalmente indignada con la web d antena 3	14
40	Sexto episodio en modo premium	6
41	Partitura piano de "El tiempo entre costuras";	5
42	estrenos series para android	1
43	apuestas sobre el final	1
44	Serie o miniserie?	6
45	¿Qué estación sale en el cap. 2 la de Toledo o la de Aranjuez?	2
46	Repetición el viernes en NOVA.	8
47	¿Por qué el personaje de Ramiro Arribas está doblado?	4
48	Ya no hay que pagar por ver los capítulos en la web	2
49	Que os parecen los datos EL TIEMPO ENTRE COSTURAS	4
50	EL TIEMPO ENTRE COSTURAS//Lunes 21 ESTRENO Contra Isabel y La Voz	3
51	Ayuda por favor	4
52	Entrevista con Rubén Cortada (Ramiro)	1
53	Primer post	8
54	El jueves, videoencuentro con Adriana Ugarte	1
55	¿Fecha exacta de estreno?	3

Fuente: elaboración propia a partir de <http://www.formulatv.com/series/el-tiempo-entre-costuras/foros/>

El primer foro contó con 364 comentarios pertenecientes a 46 personas. El tema de la promoción de la serie, llevada a cabo en internet, acaparó el inicio de las intervenciones. De los participantes, 18 de ellos (4.9%) reflejaron como inconveniente el que *El tiempo entre costuras* se emitiera en el mismo día y hora que otras series como *Isabel* o programas como *La Voz*. A medida que avanzaba la emisión de la serie, la mayor parte de los comentarios fueron positivos, a favor de su calidad. Puede afirmarse que a los miembros de este foro les gustó el desarrollo de la serie de menos a más, aunque criticaron aspectos conocidos, como la duración de los episodios, considerándolos demasiado largos y aumentados por las intrusiones de la publicidad. También fueron críticos con la productora en la presentación de los episodios, los avances del episodio

siguiente al final del anterior, fueron considerados por la mayoría como auténticos e innecesarios *spoiler*⁸⁷.

En cuanto al género de los participantes, abrió el foro un hombre el 03/10/2013 a las 23:39 h, aunque la mayoría de participantes fueron mujeres. El género de algunos se desconocía porque escribieron en el anonimato evitando hacer comentarios sobre sí mismos que pudieran identificarles en este sentido. El gráfico 2 se ha elaborado según las conversaciones del primer foro aunque como puede comprobarse el peso del mismo lo llevan tres usuarios que mantuvieron el 51% con más de 15 comentarios.

Gráfico 2. Usuarios y comentarios en el primer foro de Fórmula TV.



Fuente: elaboración propia

Con respecto al resto de los temas de los foros, ostensiblemente menos numerosos, llama la atención el del nº 46, dedicado a compartir entre los 6 participantes si *El Tiempo entre costuras* tendrá más de once episodios, para concluir que se trataba de una miniserie.

En la página de *Filmaffinity* se recogen 3.968 votos y 35 comentarios. La puntuación general de la serie es alta ya que el 42% la califica con más de un notable alto (8-8,5). El 80% considera que la serie es buena en general, todos

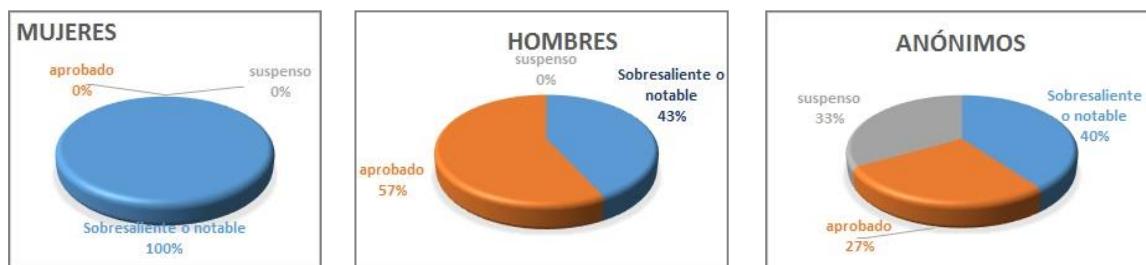
⁸⁷ Del inglés hecho de divulgar una parte central en la intriga de una obra a una o varias personas que no han visto o leído la obra por completo <http://diccionario.reverso.net/ingles-espanol/>

los comentarios, menos uno, alaban la ambientación y la puesta en escena. Un 6% la considera una obra de arte o superproducción, y un 3% indica que su buena calidad técnica es un mérito de los directores y realizadores. Vestuario, música, fotografía, obtienen un 90% de anotaciones positivas. Se menciona de modo especial la buena interpretación de Jamila, Candelaria, Rosalinda y Félix, (el vecino) (12.1%).

Las principales críticas van dirigidas a la consideración de su ritmo de acción lento (12%). La crítica sobre la decadencia en la estructura rítmica de la serie es bastante habitual en los comentarios de internet, en esta página las intervenciones en este sentido son de un 15%. Un 18% critica el argumento de drama folletinesco. Con respecto al alargamiento excesivo de la trama se manifiesta un 9.09%. Y en contra del desarrollo del guion en pocos episodios, escribe un 6%. Sobre la interpretación de los actores: aunque la mayoría de los usuarios evalúa con sobresaliente a Adriana Ugarte, el 15 % coincide en que sobreactúa cuando realiza el papel de *ArishAgoriuq*, a algunos, un 6% les parece que le falta dicción o que farfulla.

En el grafico 3 se adjunta la puntuación obtenida por la serie según el género de la persona que lo comenta, incluyendo a los anónimos.

Gráfico 3 Evaluación de la serie por género el foro de www.filmaffinity.com



Fuente: elaboración propia

El Tiempo entre costuras recibe un notable alto por parte de todas las mujeres que escriben en este foro. Por parte de los hombres un sobresaliente o notable en un 45% y un aprobado en un 57%, es decir la mayoría, ninguno suspende el audiovisual.

En el grupo de los anónimos, donde habitualmente es fácil localizar las opiniones extremas, se encuentran un 33% de suspensos, un 27% de aprobados y un 40% que conceden el sobresaliente o notable.

En el canal *YouTube* se pueden rastrear todavía muchos foros entre los vídeos que colgó en la red, en su día, el canal de Antena 3 y otros posteriormente subidos por seguidores de la serie. La tabla 11 se ha elaborado con aquellos que han tenido más de 40.000 visualizaciones y se han ordenado según el número de visualizaciones recibidas.

Tabla 11 . Visualizaciones en YouTube de El Tiempo entre costuras

Nº	Título del video	Enlace	Visualizaciones	Me gusta	No me gusta	Nº de Comentarios
1	BSO El tiempo entre costuras	https://www.youtube.com/watch?v=UbJ4qD0c5aE&index=5&list=RD5R3HM3QZuHo	512.528	2 000	62	72
2	BSO El Tiempo entre Costuras - Tema de Sira (Piano)	https://www.YouTube.com/watch?v=HVux8axebhQ&index=4&list=RDKRTYlunlyUc	377.286	1 000	51	91
3	Marcus y Sira vuelven a besarse	https://www.youtube.com/watch?v=u22w0V8so2A	252.498	340	24	19
4	Sira va a casa de Ramiro y se besan	https://www.youtube.com/watch?v=yS-b_k9M1r0	216.222	257	44	13
5	Marcus Logan se despide de Sira con un beso	https://www.youtube.com/watch?v=dxWWbG6U9Vw	186.561	378	40	34
6	BSO - El Tiempo entre Costuras - "Al borde del abismo	https://www.youtube.com/watch?v=KRTYlunlyUc	246.127	866	29	37
7	Ramiro abandona a Sira en Marruecos	https://www.YouTube.com/watch?v=EJcX7Fps7-c	179.277	268	25	23
8	Sira le hace un falso Delphos de emergencia a Rosalinda Fox	https://www.YouTube.com/watch?v=NK1vAQTXZ4s&t=5s	174.436	325	23	26
9	<u>Sira le cuenta a Marcus lo que ha escuchado</u>	https://www.YouTube.com/watch?v=ch5myLxjGfQ	124.000	177	13	1
10	Sira recibe todas las indicaciones para su misión	https://www.YouTube.com/watch?v=Qw4ca2cG1_g&t=72	120.632	240	25	8
11	Sira se encuentra a Marcus Logan cenando con Manuel Da Silva	https://www.YouTube.com/watch?v=99nuhMGVQ4q	107.668	136	13	6

12	Sira se encuentra en la fiesta de fin de año de 1941	https://www.YouTube.com/watch?v=HU_twIBCOoQ	100.320	144	11	12
13	El Tiempo entre costuras - Promo	https://www.youtube.com/watch?v=6E_1qikwaUY&list=PLn_fKFEIvNrF2F_2aiUURTD2IgmDUIQTG	148.060	244	20	25
14	Sira por fin encuentra el amor con Marcus	www.youtube.com/watch?v=mSr_Y-6PybM&t=25s	199.903	357	15	27
15	Escena Gran Final HD	https://www.YouTube.com/watch?v=95fmOdmET8k	44.579	126	10	11

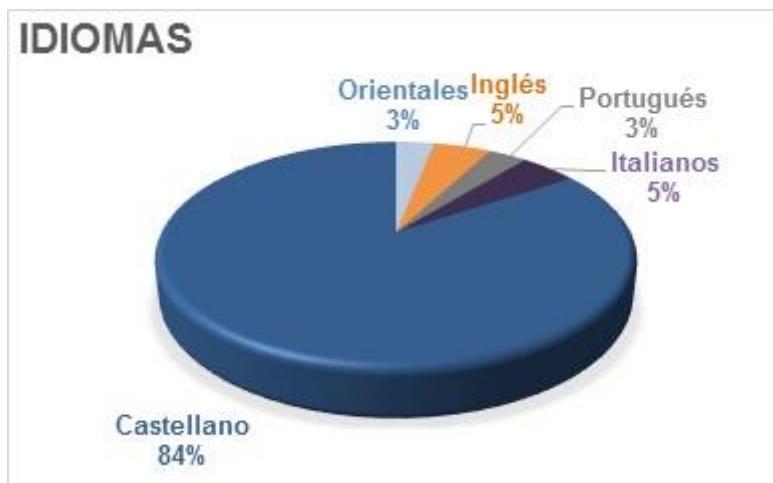
Fuente: elaboración propia

Se comprueba que los más visitados han sido los relativos a la música compuesta por César Benito específicamente para la serie, ampliamente comentada en esta tesis.

De los 72 comentarios, la mayoría resultan ser expresiones de alabanza sobre las piezas de la BSO, el 5,23% son peticiones sobre dónde poder descargarse la BSO. Los comentarios son positivos y la mayor parte de los que los realizan son mujeres 41,4%. El 20,5% además, hablan bien sobre la serie y la recomiendan el 11.05%.

El gráfico 4 recoge los idiomas en los que se han recogido comentarios en los foros de *Youtube*. La existencia de un 16% de comentarios en otros idiomas indica la difusión que la serie ha tenido en otros países.

Gráfico 4 Idiomas que aparecen en el foro de YouTube de BSO *El tiempo entre costuras*



Fuente: elaboración propia.

7.3. Valoración de la serie y su relación con la novela.

Entre la mayor parte de los aficionados a *El tiempo entre costuras* existió una apreciación positiva generalizada pues, a través de los episodios, encontraron los ingredientes adictivos y emocionales que cabría esperar en este formato. A la mayoría de los comentaristas les enganchó y lo reconocieron con la espontaneidad propia de este tipo de intervenciones.

Increíble serie... Me atrapó, me encantó, me emocionó María Laura Dodorico
Clariá nº2...Youtube nº1

También aluden con naturalidad a la novela que dio origen a la serie televisiva. En este sentido, es posible agrupar los comentarios en tres tipos: aquellos que hacen referencia a la novela porque la han leído y la nombran en su comentario, los que no la nombran y se centran solo en la serie y los que deciden leer el libro a raíz de la serie y así lo manifiestan.

En el primer grupo se encuentran declaraciones a favor de ambas obras y menciones concretas a las secuencias fílmicas que no aparecen en la narración literaria:

“Eso no pasa en el libro”. Alessandra Santamaría nº 5, *Youtube* nº4

La versión televisiva es aceptada por la mayoría de los comentaristas que han leído la novela, suelen comparar el texto escrito con el audiovisual aludiendo a sus gustos o simplemente para señalar divergencias concretas en la trama o en los personajes. Por lo general, los partidarios de la serie defienden que tales diferencias no rompen el equilibrio estructural de la ficción.

El foro nº14 de Formula tv se centra en la polémica que existió entre los espectadores, y de la que participó la crítica⁸⁸, sobre ambos finales, el de la novela y el de la serie. El epílogo de la novela *El tiempo entre costuras* fue criticado en los foros por haber desdibujado la existencia de los personajes de ficción y, en consecuencia, provocar una especie de desenlace indefinido para

88 <http://www.periodistadigital.com/3segundos/periodismo/2014/01/21/frio-irregular-final-tiempo-entre-costuras-serie-antena3-exito.shtml> Se critica la evolución poco creíble de la protagonista, falta de química entre los actores protagonistas y un final forzado de la serie. Fecha de consulta 10.XI.2017.

las vidas de los protagonistas, por otra parte, poco coherente con el tipo de relato que se había mantenido. Los comentaristas que intervienen en este foro prefieren el final feliz elegido por el guion que opta, de forma explícita, por la vida en común de Marcus y Sira. La predilección por este desenlace configura una vez más, el perfil del fan de *El tiempo entre costuras* como el de un espectador aficionado a los sentimientos que transmiten los audiovisuales llamados de época y realistas.

Keanus, yo terminé de leer el libro pocos días antes del final de la serie y no soy precisamente fan del epílogo pero dice exactamente la cita de Sira. Justo antes de él Sira y Marcus terminan juntos. Tanto en la serie como en la novela no se sabe lo que harán más allá del tiempo entre costuras. Yo quiero pensar que siguieron juntos...Lyra 22, nº7, Formula TV nº14.

Así pues, intervenciones del tipo:

Buenísima. Mejor que el libro. Mabel Giusti, nº6, Youtube, nº 3

Son muy habituales en los foros seleccionados.

En el tercer grupo se incluyen los aficionados a la serie que deciden leer la novela a partir de su visualización o bien lo hacen compatible con su emisión. Tampoco a este tipo de lectores les decepciona la obra literaria, aunque la comparan con la versión televisiva. Los comentarios no se decantan a favor de una o de otra, se deduce la consideración de que el libro ha servido para completar la visión de la serie que suele ser el centro de su interés.

me gustó tanto la serie que me estoy leyendo el libro . Es super bonita una de las mejores series españolas en mucho tiempo. Y he aprendido una gran lección Laura León Gasca nº6 Youtube nº1

Yo estoy leyendo el libro y me encanta Vany Vargas nº 2 Youtube nº6

En conclusión con respecto al tema de la adaptación del libro a su versión en formato de miniserie televisiva, los comentaristas no le prestan una atención comparativa en profundidad. Sobresale alguna observación ante la sorpresa causada por los sucesos argumentales añadidos que no aparecen en la novela,

pero sin crítica negativa expresa. Existen comentarios negativos esporádicos, pero referidos a la serie en su totalidad. Los participantes en los foros suelen alabar el equilibrio entre la novela y la serie, considerando el libro como fuente principal del audiovisual por el que manifiestan claramente su predilección.

La serie es excelente, los artistas y los lugares en donde la filmaron, maravillosos. Ahora estoy leyendo la novela, hasta el momento no me parece tan buena como la serie televisiva, pero quizá el hecho de ofrecer abundantes detalles fue lo que facilitó la gran calidad de la serie. Oswaldo León nº4.Youtube nº.

Para estos foreros la lectura de la novela complementa el tránscurso del entretenimiento, tal y como suele ocurrir en tantos otros casos de trasvases de obras de un medio artístico a otro.

7.4. Identificación con el personaje principal.

Al analizar el tema en el que se centran la mayor parte de las intervenciones, se percibe el impacto emocional de la historia y de la vida de los personajes en el espectador. La identificación con la protagonista principal influye en la interpretación implícita de los mensajes. Muchos de ellos tienen a la historia, al personaje y a la emoción que suscitan como centro de su comentario. Principalmente sobre la protagonista, los comentarios indican que se comparte la identidad del personaje (Cohen y Taylor, 2010) y en ellos subyace una respuesta de empatía hacia él.

Al identificarse con un personaje, una persona se imagina a sí misma como ese personaje, un proceso que implica sentir empatía y afinidad hacia ese personaje (componente de empatía afectiva) y adoptar los objetivos y el punto de vista del personaje dentro de la narrativa (componente de empatía cognitiva) (Cohen y Taylor, 2010, p. 403).

El cúmulo de sentimientos que transmite la trayectoria vital de Sira y su modo de afrontar la adversidad, tal y como se representan en la imagen televisiva, envueltos además por la evocadora y original música de César Benito, no dejan indiferentes a un foro social mayoritariamente femenino.

¡Hermosísima serie!!! Mujeres audaces, valientes, guerreras, con coraje, intrépidas, buen humor y hermosa personalidad. ¡Admirables!! las adoro Verónica Sol Cas nº 7 Youtube nº4

El comentario arriba seleccionado, probablemente, se refiera además de a Sira, a Candelaria, Dolores, Rosalinda, Dª Manuela e incluso a secundarios como Beatriz Oliveira. Junto al deleite estético-visual y al resto de su temática, presenta, fundamentado en la novela, a la mujer como una heroína independiente y luchadora atañe directamente al universo emocional de esta serie. “Esos personajes ficcionalizados presentan rasgos de verdad humana con los que la audiencia siente conexión” (Grandío, 2016, p. 28).

me encanta esta mujer como vence miedo sin importar lo de la guerra nº12
Youtube nº 5

Los rasgos de la personalidad de Sira atraen cognitivamente, su lucha por la supervivencia por motivos que considera patrióticos, a través del espionaje, le conduce a poner sus capacidades en juego. En el audiovisual se despliega una buena ambientación y unas cualidades interpretativas de la actriz en las que dichas condiciones quedan armoniosamente plasmadas. Sira es guapa, diseña y cose unos espectaculares modelos que luce en sus aventuras.

Es la mejor serie nacional en cuanto a calidad se refiere, roza la perfección. Actuación magistral de Adriana Ugarte, que consigue meter a uno en la situación y piel del personaje en cuestión. Una lástima que tal joya sea solamente de una temporada. Destacar también la grandiosa banda sonora de César Benito. Ayzeltonº16. Filmaffinity

De esa opinión más severa a las habituales alabanzas cargadas de espontaneidad de los otros foros:

Te amo Sira por ser una mujer hermosa y salir adelante nº 52 Youtube nº1

me enamoro la historia, y Sira... qué mujer! fantástico todo Paola Ruiz nº41
Youtube nº1

El proceso identificador entre Adriana y Sira es propio de las reacciones populares. La actriz asume la evolución que el personaje sufre a lo largo de los sucesos de la historia de *El tiempo entre costuras* convirtiéndose en el eje de la miniserie y arrastrando hacia sí otros elementos que atrapan audiovisualmente al espectador, el vestuario y la música.

7.5. Un personaje histórico: Rosalinda Fox, una localización: Tetuán.

Los sucesos históricos despiertan un interés relativo entre los participantes en los foros. Se han recogido distintas alusiones al personaje histórico concreto de Rosalinda Fox, pertenecientes a varios fans de la serie que la conocieron antes de su muerte en 1998, porque vivió en España sus últimos años.

En el conjunto de la personalidad de los foreros encaja el interés que suscita Rosalinda en relación con el resto de personajes históricos; ya que, su implicación en la historia es mayor y la amistad con Sira más significativa emocionalmente hablando. Participa con ella de los diseños de vestuario elegantes y vida de lujo, aspecto que ejerce un atractivo innegable sobre el espectador. Su carácter de espía británica viene a ser un arquetipo del cine y la literatura en la que se la incluye, no promueve mayor interés entre los comentaristas de la serie.

Rosalinda Fox, muchas gracias por tu servicio que en Paz Descanse
TheF22Craft nº37 Youtube nº1

Igualmente la localización que más nostalgias despierta en los foros es Tetuán.

bonisimochukraa antena 3 me hecho recordar mi ciudad tetuan.un
10tetuanFrank nº 65 Youtube nº 1

En síntesis, los partidarios de *El tiempo entre costuras* se decantan en sus comentarios por los elementos que, desde la realización ejecutiva, se pretendió reforzar con respecto a la novela para convertirla en un formato adecuado a un serial televisivo, la intriga y la emoción. El espectador participativo en las redes,

entra en conexión principalmente con las emociones que suscitan la evolución de los personajes, especialmente de la protagonista y con la música que envuelve la descripción de las situaciones.

La información de los participantes obtenida de los distintos foros analizados permite afirmar que son varios los elementos han contribuido al éxito comercial de la serie: en primer lugar, el modo de adaptar la historia, apoyándose en una banda sonora propia cargada de matices emocionales, la ambientación y la interpretación ha sido especialmente eficaz en el logro de una respuesta empática de los espectadores, en su implicación también emocional con respecto a la estructura narrativa y en cuanto a una mayor experiencia de ocio. El manejo de estos elementos en la serie ha conseguido transportar emotivamente a la audiencia, y en el caso de las seguidoras femeninas una identificación significativa con el personaje principal, lo que explica la repercusión mediática que obtuvo miniserie.

CAPITULO 8. CONCLUSIONES

En este estudio se ha mostrado un análisis de la adaptación de la novela *El tiempo entre costuras* (2009) a la miniserie televisiva homónima que se estrenó en Antena 3, de octubre del 2013 a enero del 2014 a través de once episodios. Si la novela fue un éxito comercial, superventas desde su publicación, su trasvase a un formato televisivo, emitido cuatro años después, obtuvo también una popularidad sin precedentes.

Sin embargo, el objetivo fundamental de este trabajo no ha sido indagar en las claves de tal éxito, aunque la investigación no haya podido obviarlas, sino analizar qué tipo de trasvase se ha producido entre la novela y la serie atendiendo a sus elementos constitutivos.

La conclusión principal, que se ha venido apuntando a lo largo de estas páginas, muestra que, en dicho trasvase, se conformó una miniserie televisiva con personalidad propia en el formato que la acogió en este medio audiovisual. Si bien no habría llegado a existir sin la novela, no cabe referirse a la producción serial como literalmente fiel al original porque, tal y como se ha señalado en el apartado dedicado a la teoría de la adaptación, es difícil sostener que una obra basada en otra prescinda de las características del nuevo medio artístico en el que se integra. En el análisis realizado en esta tesis se afirma que, tales características, correspondieron a las fílmicas pertenecientes a una serie de televisión, formato elegido para el trasvase que le otorgó su identidad. Esencialmente, fue ese formato el que hubo de transformarla en una producción artística distinta a la novela.

Como se ha recogido en las páginas del trabajo, el planteamiento de la fidelidad al original no tiene cabida en la actualidad, sobre todo, si se concibe como índice de calidad y expresión de superioridad de la literatura frente al cine. En la miniserie *El tiempo entre costuras* se comprueba que mantenerse fiel a la obra original puede resultar una cuestión de conveniencia, en mayor o menor medida, por parte de sus autores quienes, en muchas ocasiones, optan por “recrear” la novela tanto en sus elementos discursivos, es decir, narrador, punto de vista y discurso temporal; como en los elementos pertenecientes a la historia: sucesos, personajes y localizaciones.

Así pues, la específica trasposición de la novela *El tiempo entre costuras* a la ficción televisiva produjo una obra con atributos fílmicos singulares. Sus autores, al pretender conferirle la personalidad de una serie televisiva de acción, transformaron –voluntariamente– aspectos que afectaron tanto al discurso como a la historia de la novela. Por otra parte, también de un modo voluntario, preservaron diversos elementos pertenecientes a la novela, puesto que su interés derivaba, no solo en conservar el vínculo establecido con miles de lectores sino también, en salvaguardar lo esencial de su identidad para la configuración de su puesta en escena.

La novela, de estilo realista y fácil lectura, documentada en el periodo previo, durante y posterior a la guerra civil española, contiene una trama que le otorga un particular atractivo, se trata de una combinación de aventuras, espionaje y evolución de la protagonista en el mundo de la alta costura. La acción se desarrolla en el Protectorado de Marruecos, Madrid y Lisboa. En este trabajo se la ha definido como depositaria de varios subgéneros: el histórico, de aventuras, de espionaje, romántico y de aprendizaje (este último por la transformación que caracteriza la protagonista a lo largo de la ficción). Se ha considerado también el carácter visual de la novela y por ello, fácilmente adaptable al cine.

Una de las principales divergencias entre el texto literario y la serie se dio en el distinto comienzo de ambas. La miniserie arrancó de una forma totalmente distinta a la del inicio de la novela, no obstante, concerniente a la narración de esta, para darse a conocer a los televidentes eligió otro segmento temporal. Esta variante del guion con respecto a la obra literaria influyó de forma notable en posteriores diferencias, tanto en el nivel del discurso como en el de la historia.

Así pues, mientras que la novela mantiene una estructura temporal de los sucesos, el montaje de la miniserie seleccionó un comienzo *in media res* con la clara intención de convocar a un espectador aficionado a la imagen y a las series con un mayor grado de suspense. Esta característica estuvo condicionada por la decisión de presentar la empresa audiovisual como una serie de aventuras y acción. Por ello, las primeras escenas de la serie pertenecieron al suceso en el que Sira, la protagonista, se preparaba, ayudada por Candelaria, para recorrer

Tetuán de noche, vestida con unas pistolas anudadas a su cuerpo en ropa interior, en un ambiente de suspense, potenciado por la música. Este *flashback* narrativo dominó el arranque del enunciado fílmico traduciendo a la imagen la narración novelística, mediante la voz de la narradora, la del personaje protagonista quien se daba a conocer de forma distinta a la de la novela.

Como consecuencia de lo anterior, se conservó el mismo punto de vista o focalización de la novela, traducida al medio fílmico correspondiente; pero a partir de la utilización de esta alteración temporal, los autores generaron nuevas expectativas con respecto al tipo de serie dramática que iba a emitirse. A través de su inicio, advirtieron al público, de unos contenidos con mayor carga de intriga y acción.

Por otra parte, tal y como reconoció el productor ejecutivo Emilio Pina⁸⁹ en *El tiempo entre costuras* se pretendió seguir la tradición de las series españolas, basadas en nuestra literatura, como *Los gozos y las sombras* (1982), *Fortunata y Jacinta* (1980) y *La Regenta* (1995) es decir, apoyándose en la misma novela y sin tener que apropiarse de otra argumentación fuera del producto nacional.

Como resultado del análisis del discurso de la novela y de la serie paralelamente, se concluye que los principales elementos del nivel discursivo: voz narradora, punto de vista o focalización y temporalidad del texto literario han sido la base para la recreación de la serie, exceptuando la diferencia temporal apuntada anteriormente.

Con respecto a la voz narradora de la novela, perteneciente a su protagonista Sira, la serie *El tiempo entre costuras* la trasvasó a la pantalla mediante las instancias narradoras, con las que, de modo habitual, suele transponerlas un audiovisual, estas son la cámara y, fundamentalmente, el montaje, que decide qué tomas emplear. En el trabajo se han señalado distintos ejemplos de montajes intercalados que agilizan la narración y la transportan al mundo de la imagen.

89 https://www.YouTube.com/watch?v=Pp_Tjn6gJ4Q Entrevista para el programa *Videoencuentros*: La actriz Elvira Mínguez (Dolores), y Emilio Pina, productor ejecutivo de la serie, realizaron una entrevista para este programa un día antes del estreno de la serie. Fecha de consulta 16.VII.2017

A estos, se suman los elementos que componen la banda sonora (diálogos, letreros y voz en off constituyentes del elemento verbal, es decir, la palabra; la música y los efectos sonoros ambientales, junto con el silencio). Se ha comprobado cómo el sonido colabora con la imagen en la narración y se ha examinado el recurso a la voz en off, resaltando tanto su utilidad, como su inoperancia frente al poder de la imagen, especialmente a lo largo del Episodio n.º 1 de la serie. En el capítulo de la banda sonora se incluye una de las partes más interesantes de este trabajo, con el fin de destacar la función narradora de la música extradiégetica. Compuesta por César Benito Fernández exclusivamente para la emisión de *El tiempo entre costuras*, se integra en la banda sonora del montaje audiovisual⁹⁰. En la serie, el elemento musical es algo más que mero acompañamiento, incluso más que un complemento, se trata de un recurso expresivo que concede a cada escena un distintivo particular. La música personaliza la serie en su conjunto e inviste cada escena, hasta identificarse melódicamente con el suceso que representa.

Con respecto a las principales divergencias entre la novela y la producción televisiva se dieron en el nivel de la historia cuyos elementos constitutivos son los sucesos, los personajes y los escenarios fílmicos.

A diferencia de lo que ocurre con una serie compuesta por temporadas que se escribe a medida que avanzan los episodios y depende de las audiencias, las características de una miniserie comportan un conjunto de episodios y un final cerrado que se conoce desde el comienzo. Aun así, *El tiempo entre costuras* necesitaba ampliar los sucesos de la novela para mantener la naturaleza de serie de acción que pretendía obtener, así lo reconocieron sus productores⁹¹ y se ha verificado en el análisis del presente trabajo.

90 El álbum de la banda sonora de *El Tiempo Entre Costuras* alcanzó el puesto número 2 en las listas de ventas de iTunes España y el número 1 en el apartado de bandas sonoras, además de recibir el Premio Iris de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión a la Mejor Música, y ser una de las bandas sonoras para TV más escuchados a nivel mundial en Spotify, con más de dos millones y medio de escuchas desde su publicación .Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Benito 4.VII.2017. Fecha de consulta: 6.VIII.2017.

91 Obtenido de https://www.YouTube.com/watch?v=bjWWQKcB_o8 Fecha de consulta 15.VI.2107.

La reescritura televisiva comportó siempre mayor dosis de intriga en todos los sucesos considerados como alargamientos de la historia. Fueron sucesos introducidos en el guion, coherentes con el argumento de la novela y que propiciaron alargar la narración en el terreno de la aventura y el suspense factores que, a la par, suelen definir a la mayoría de las series.

Además de aumentar el elemento del suspense, otro contenido propio de este formato audiovisual suele ser su configuración emocional. A lo largo de los episodios de *El tiempo entre costuras*, incluidos los alargamientos que se acaban de señalar, se dedicaron imágenes explícitas dirigidas a potenciar el sentimentalismo, con el objetivo de conmover al espectador. A partir de la relación entre los personajes, se asiste a emotivas y lacrimógenas situaciones que configuran la idiosincrasia del audiovisual. La serie *El tiempo entre costuras* resulta más melodramática que la novela en la que tiene su origen.

Como se ha examinado en este trabajo, el guion de la serie mantuvo su propia estructura interna con el fin de sostener el ritmo narrativo a lo largo de los once episodios que la integraron. No solo se produjeron alargamientos en los sucesos con respecto a los de la novela, sino que también se varió el argumento en algún punto esencial, como la reaparición y posterior muerte del personaje de Ramiro que trae consigo un elemento clave y de especial originalidad en la estructura de la serie, el brazalete de Sira. A los guionistas les sirve la joya familiar (elemento extraído de la novela) como hilo conductor de las aventuras de espionaje posteriores, relación con el comisario de Tetuán, situación de peligro con el bando nazi y prueba de vida cuando, finalmente, es secuestrada por el enemigo portugués partidario de los alemanes.

En definitiva, cabe sintetizar la conclusión principal del presente trabajo en que la serie *El tiempo entre costuras* obtuvo de la novela homónima su armazón principal para reelaborarse en su género como una miniserie televisiva con personalidad propia, para lo cual, aumentó los dispositivos de intriga, así como los que movían emocionalmente al espectador. Por consiguiente, se convirtió en una serie de éxito, cuya producción estuvo orientada a la comercialización televisiva desde el inicio al final del rodaje. Una muestra de ello es el despliegue

mediático de actores, algunos de los realizadores y miembros del equipo que se prestaron a participar en programas y entrevistas televisivas con bastante audiencia⁹² incluida la propia autora de la novela⁹³.

Es manifiesta pues, la singularidad de la serie *El tiempo entre costuras* y no cabe duda de que mucha de su originalidad sea debida a la novela en la que se ha basado.

La serie ha cimentado su éxito en distintos elementos: un formato acertado – el reportaje que se emitía en Antena 3 a modo de *making of* contribuyó sin duda al interés de sus episodios– una historia de éxito contrastado, complementada con un aumento de dosis de acción, suspense y sentimentalismo en imágenes, una banda sonora que funcionó como un elemento narrativo más, una acertada selección de actores, en su mayoría con una magnífica interpretación, en la que cabe destacar el realismo de la dicción con acento extranjero. Entre los aspectos de ambientación, su buena iluminación, la fotografía, el vestuario y maquillaje que dominaron la escena y en fin la inestimable colaboración de los millones de lectores de la novela que quisieron ver la puesta en escena.

La influencia de *El tiempo entre costuras* es innegable tanto en el campo de la novela como en el del cine. La ruta temática del Protectorado de Marruecos en sus exóticas ciudades de Tánger y Tetuán, estaba poco explorada, pero se han la publicación de esta⁹⁴.

92 Obtenido de

<https://www.youtube.com/watch?v=TNO5yfJXXV>. Entrevista a Adriana Ugarte (Sira) y Peter Vives (Marcus Logan) en Antena 3, en el programa *El Hormiguero*, presentado por Pablo Motos. Antes de la emisión del Episodio 11. Fecha de consulta 10.V.2017

Obtenido de

<https://www.YouTube.com/watch?v=Rh1LxD2SGC8>

Entrevista a Fransesc Garrido (El comisario Vázquez) y Peter Vives (Marcus Logan) en Canal de la 6^a, en el programa *En el aire*, presentado por Bonafonte. Antes de la emisión del Episodio 11.

Fecha de consulta 10.V.2017

<https://www.YouTube.com/watch?v=SgzzcL4Khqo>

Reportaje ofrecido por terra.es del día de los Premios Iris con entrevistas a varios actores.

93 http://www.atresplayer.com/television/series/el-tiempo-entre-costuras/temporada-1/capitulo-1-especial-siete-das-costuras-los-secretos-xito_2014012000386.html

Programa especial ofrecido por Antena 3 con el equipo de actores, antes de emitir el último capítulo. La audiencia ese día llegó a un share del 26% Fecha de consulta 24.VII.2017

Su impronta se ha descubierto en algunas de las series que, posteriormente, han sido emitidas en las televisiones españolas: por ejemplo, en *Sonata del silencio*⁹⁵, emitida por TVE 1 a lo largo del mes de septiembre de 2016. Basada en la novela de Paloma Sánchez-Garnica, *La Sonata del Silencio*, en 9 capítulos de 70 minutos. Fue una serie de acción y sentimental, ambientada en el Madrid de finales de los 40 y vista a través de los ojos de un personaje femenino que desea liberarse del yugo de la sumisión y llevar el control de su propia vida⁹⁶. La influencia de *El tiempo entre costuras* se aprecia en la ambientación, la temática, la música –también compuesta por César Benito– y en el estilo general de la serie.

Logró más audiencia la serie *Velvet*, en la que también se percibe la influencia general de *El tiempo entre Costuras*. Inicialmente llamada *Galerías Velvet*. Esta serie se estrenó en febrero de 2014 y ha continuado, a través de cuatro temporadas, hasta emitir su último episodio el 21 de diciembre de 2016⁹⁷. El argumento es una historia de amor, entre una humilde costurera y el joven dueño de las galerías que ha de superar muchos obstáculos. Ocurre en unos almacenes de moda de Madrid, en los años 50. De nuevo aparecen en pantalla una selección de telas y vestidos evocadores y deudores del original.

El tiempo entre costuras ha marcado un hito en la historia de la ficción seriada española, y como se ha dicho aquí se lo debe, en gran parte, a la novela en la que se basó y de la que tomó sus principales elementos; pero también a un trabajo artístico realizado con calidad y profesionalidad que ha colaborado en el crecimiento y la madurez de la creación televisiva española.

94 María Dueñas ya reconoció en una de sus múltiples entrevistas a los medios haberse inspirado en la novela de 1976 Antonio Vázquez. *La vida perra de Juanita Narboni* reeditada por Seix Barral en 2017, si bien es una novela de minorías. Posteriormente se han publicado varias novelas de acción, entre las que se encuentran la finalista del Premio Planeta 2017, de Cristina López Barrio *Niebla en Tánger y Eva*, la última novela de Arturo Pérez Reverte de la serie *Falcó* en 2017.

95 https://es.wikipedia.org/wiki/La_sonata_del_silencio
Fecha de consulta 24.VII.2017

96 Su audiencia ha sido de una media de 1.063.000 de espectadores. Cuota del 10%.

97 [https://es.wikipedia.org/wiki/Velvet_\(serie_de_televisi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Velvet_(serie_de_televisi%C3%B3n)). En esta página se encuentra la ficha técnica de la serie y los datos de audiencia, Fecha de consulta 1.VIII.2017

El uso que, de los medios audiovisuales, hizo la serie *El tiempo entre costuras* ha supuesto también un punto de inflexión en la ficción seriada española, que ha comenzado a apostar con determinación por un nuevo tipo de adaptación de novelas al medio televisivo. El éxito de la serie demuestra que el espectador de televisión está abierto a propuestas arriesgadas y no rechaza una trasposición no literal cuando se le ofrece una historia coherente con un trabajo artístico de calidad. La creciente competencia y las mejoras en el campo de la técnica han modificado las expectativas de un público, que exige unos contenidos en imagen con ritmo estructural y de mayor intensidad dramática. La serie *El tiempo entre costuras* ha señalado un camino fructífero hacia una forma nueva de adaptar audiovisualmente obras de literatura española actual, de éxito, suscitando el interés del público consumidor de novelas superventas y sin renunciar a la creación de una obra con sólidos valores artísticos.

Bibliografía

- Álamo Felices, F. (2013). "Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial". *Dicenda Cuadernos de Filología Hispánica*, 31, 7-25.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Madrid: Paidós.
- Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: RIALP.
- Aranda, D., & Felipe, F. d. (2012). *Guion Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Baiz, F. (2004). *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas: Comala.com.
- Bajtín, M. (1979). "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo". *Estética de la creación verbal*, 200-247.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. (Introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Barroso García, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid : Síntesis.
- Barthes, R. (1970). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bobes, C. (1992). *El diálogo: Estudio Prágmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Bobes, C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Bordwell, D. (1992). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *Teoría de la narración*. Barcelona : Paidós.

- Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una Introducción*. Barcelona: Paidós.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and film*. New York: Routledge.
- Brisset, D. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Buonanno, M. (2005). “La masa y el relleno, la miniserie en la ficción italiana”. *Lacalle R*, 7/8.
- Canet, F. (2010). *Narrativa fílmica. Estrategias y Recursos*. Madrid: Síntesis.
- Cascajosa, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Revista de historia de cine*, 7-31.
- Cascajosa, C. (2016). “Series españolas: signos de renacimiento”. *Caimán cuadernos de cine*, 22-24.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Cattrysse, P. (1992). Film adaptation as translation: some methodological proposals. *Target: International Journal of Translation Studies*, 53-70.
- Cerezo, M. L., & Dueñas, M. (2009). *Calidad literaria frente a fenómeno editorial: análisis cuantitativo del contenido léxico de dos novelas contemporáneas*. Obtenido de Web de la Universidad de Murcia: <http://www.um.es/lacell/aelinco/contenido/pdf/85.pdf>
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1999). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Ciller, C., & Palacio, M. (2016). *Proyección y desarrollo de proyectos audiovisuales*. Madrid: Síntesis.
- Cipljauskaité, B. (1994). *Novela femenina contemporánea –Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Madrid: Anthropos.

- Cohen, J., & Taylor, N. (2010). "Understanding audience involvement: Conceptualizing and manipulating identification and transportation". *Artículo presentado en el Annual meeting of the International Communication Association*, (págs. 1-24). Quebec (Canadá).
- Cortés, J. (2001). *La estrategia de la seducción, la programación en la neotelevisión*. Pamplona: EUNSA.
- Creeber, G. (2001). *The television Genre book*. Universidad de Gales: Britsh Film Institute.
- Dafonte, A. (2009). "Reflexiones teóricas en torno al concepto de género y a las dificultades que plantea su aplicación en la investigación sobre contenidos televisivos. *Comunicación y sociedad*, XXIII(1), 121-152.
- Díaz, J. (21 de 01 de 2014). *El Tiempo entre costuras" una serie con éxito alejada de lo convencional*. Recuperado el 24 de abril de 2016, de <http://www.vayatele.com/autor/jdiazdaza>.
- Dolezel, G. (1998). *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Domínguez Caparrós, J. (1985). *Introducción al comentario de textos*. Madrid: Publicaciones de la UNED.
- Domínguez Caparrós, J. (2011). *Teorías Literarias del siglo XX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Díez, F., & Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y Narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- García García, F. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Laberinto Comunicación.
- García Jiménez, J. (2003). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.

- García Landa, J. (1992). *La novela histórica: Parámetros para su definición*. Recuperado el 27 de abril de 2016, de https://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/novelah.html
- García Martínez, A. N. (2015). “¿Ha tocado techo la ficción televisiva?”. *Nuestro Tiempo*(689), 98-99.
- García-Abad, M. (2015). Minimalismo y mundos fantasmagóricos en el cine literario de Ventura Pons: realidad visible y realidad interior. En J. A. Bowie, & P. J. García, *Transescrituras audiovisuales* (págs. 171-193). Madrid: Sial Pigmalión D.L.
- Garrido Gallardo, M. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Gaudreault, A. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Goldman, W. (1995). *Las aventuras de un guionista en Hollywood*. Madrid: Ediciones Plot.
- Gómez López , E. (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. *Revista de Filología Alemana Anejo II*, 245-255.
- Gómez Martínez, P., & García García, F. (2010). *El guion en las series televisivas*. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria.
- Gómez Redondo, A. (2008). *Curso de iniciación a la escritura narrativa*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la universidad de Alcalá.

- González-Neira, A., & Quintás-Froufe, N. (2014). Audiencia tradicional frente a audiencia social: un análisis comparativo en el prime-time televisivo. *Revista Mediterránea de Comunicación* vol. 5 (1), 105-121.
- Grandío, M. M. (2016). *Adictos a las series: 50 años de lecciones de los fans*. Barcelona: UOC.
- Gubern, R. (1987). *El simio informatizado*. Madrid: Fundesco.
- Jenkins, H. (2009). *Fans, blogueros y videojuegos: La cultura de la colaboración*. Barcelona: Paidós.
- Jost, F. (1990). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Katz, S. (1991). *Plano a Plano*. Madrid: Plot.
- Lukács, G. (1911). *Teoría de la novela* (1920 ed.). Buenos Aires: Godot.
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine I (1964-1968) y II (1968-1972)*. (2002 ed.). Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cinema*. Barcelona: Planeta.
- Molina Fernández, C. (2006). Cómo se analiza una novela. *Per Abbat*, 35-60.
- Moradiellos, E. (2004). *Los mitos de la guerra civil*. Barcelona: Taurus.
- Morales, F. (2013). *Montaje audiovisual. Teoría, técnica y métodos de control*. Barcelona: Editorial UOC.
- Moretti, F. (1999). *Il romano de formacione*. Torino: Einaudi.
- Neale, S. (1980). *Genre*. Londres: British Film Institute.
- Neira Piñeiro, M. R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco Libros.
- Neira, E., & Linares, R. (2015). *La otra pantalla: redes sociales, móviles y la nueva televisión*. Barcelona: Editorial UOC.

- Pardo García, P. J. (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria. *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*.
- Paz Gago, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 199-232. Recuperado el 27 de abril de 2016, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1455689.pdf>
- Pérez Bowie, J. (2008). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pozuelo Yvancos, J. (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Reis, C. (1981). *Fundamentos y técnicas del análisis literario* (1989 ed.). Madrid: Gredos.
- Reisz, K. (1960). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.
- Ricoeur, P. (1985). *Tiempo y Narración*. París: Seuil.
- Rodríguez Fontela, M. (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*,. Kassel: Ed. Reichenberger.
- Ropars, M. C. (1998). L'oeuvre au double: sur les paradoxes de l'adaptation. En A. Gaudreault, & T. Groensteen, *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. (págs. 107-130). Quebec: Éditions Nota bene / Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image.
- Sabia, S. (2005). “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas”. *Espéculo (Revista digital de estudios Literarios)*(nº 31), 1139-3637.
- Salmerón, M. (2002). *La novela de formación y peripécia*. Madrid: A. Machado libros.

- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la Literatura al cine .Técnicas de la Adaptación*. Barcelona: Paidós Comunicación 117.
- Scolari, C. (2008). "Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo". *Diálogos de la comunicación*(nº 77).
- Seger, L. (1993). *Como convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Rialp.
- Serceau, M. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*. Liege (Bélgica): Éditions du Céfal.
- Stam, R. (1992). *Nuevos conceptos del cine* . Barcelona : Paidós.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: Una introducción*. Bercelona: Paidós Comunicación.
- Stam, R. (2004). *Teoría y práctica de la Adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, R. (2001). *Manual de montaje*. Madrid: Plot.
- Todorov, T. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Tous, A. (2008). *La era de la ficción televisiva*. Barcelona: UOC Press.
- Triquell, X. (2009). *Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica*. Cordoba: Brujas.
- Vallés Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Ed. Sudamericana.
- Vanoye, F. (1979). *Récit écrit-récit filmique* . Paris.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Paidós.
- Vila-Sanjuán, S. (2014). *El Código Bestseller*. Madrid: Alianza Editorial.
- Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: La novela*. Madrid: Ediciones Júcar/Ediciones Aceña.

Villanueva, D., Bobes, M., & Al. (1994). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus.

Viñas Piquer, D. (2009). Tres géneros ¿literarios? de masas: best-sellers, libros de autoayuda y guías turísticas. En A. C. Chamorro, *Porque eres, a la par, uno y diverso: estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros* (págs. 905-923). Editorial Universidad de Granada: Granada.

Zamacois, J. (1982). *Curso de formas musicales* (5^a ed.). Barcelona: Labor.

Zubiaur, F. (2005). *El cine como fuente de la historia*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Zunzunegui, S. (2007). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.